الجـامعـــــــة الإســـــلاميــة– غـزة
شئون البحث العلمي والدراسات العليا
كـليـــــــــــة الآداب
دكتوراه لغة عربية

The Islamic University–Gaza
Research and Postgraduate Affairs
Facuity of art
P.H.D Arabic language

الحماسة الشجرية
"دراسة أسلوبية"
Shajaria Zealousy
"Stylistic study"

إِعدَادُ البَاحِثِ

عبد الفتاح داود كاك

إِشرَافُ

الأستاذ الدُكتُور

نبيل خالد رباح أبو علي

قُدمَ هَذا البحثُ اِستِكمَالاً لِمُتَطلباتِ الحُصولِ عَلى دَرَجَةِ الدكتوراه
فِي اللُّغةِ العَرَبيَّة بِكُليةِ الآداب فِي الْجَامِعَةِ الإسلامِيةِ بِغَزة

يوليو/ 2017م – شوال/ 1438هـ

إقـــــرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل عنوان :

الحماسة الشجرية

"دراسة أسلوبية"

Shajaria Zealousy

"Stylistic study"

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

I understand the nature of plagiarism, and I am aware of the University's policy on this.

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted by others elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:		اسم الطالب:
Signature:		التوقيع:
Date:		التاريخ:

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الإسلامية غزة
The Islamic University of Gaza

مكتب نائب الرئيس للبحث العلمي والدراسات العليا هاتف داخلي 1150

الرقم: ج س غ/35/ Ref:

التاريخ: 2017/8/12م Date:

نتيجة الحكم على أطروحة دكتوراة

بناءً على موافقة شئون البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحث/ **عبدالفتاح داود عبدالفتاح كاك** لنيل درجة الدكتوراة في **كلية الآداب/ قسم اللغة العربية**، وموضوعها:

الحماسة الشجرية ـ دراسة أسلوبية

وبعد المناقشة العلنية التي تمت اليوم السبت 20 ذو القعدة 1438هـ، الموافق 2017/8/12م الساعة العاشرة صباحاً في قاعة المؤتمرات الكبرى بالجامعة الاسلامية، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ.د. نبيل خالد أبو علي	مشرفاً و رئيساً	.....
أ.د. كمال أحمد غنيم	مناقشاً داخلياً	.....
أ.د. عبد الخالق محمد العف	مناقشاً داخلياً	.....
د. محمد اسماعيل حسونة	مناقشاً خارجياً	.....
أ.د. عبد الجليل حسن صرصور	مناقشاً خارجياً	.....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحث درجة الدكتوراة في **كلية الآداب/**قسم **اللغة العربية**.

واللجنة إذ تمنحه هذه الدرجة فإنها توصيه بتقوى الله ولزوم طاعته وأن يسخر علمه في خدمة دينه ووطنه.

والله ولي التوفيق ،،،

نائب الرئيس لشئون البحث العلمي والدراسات العليا

أ.د. عبدالرؤوف علي المناعمة

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى استجلاء معالم الجمال النصي في الحماسة الشجرية كونها أحد أهم مصادر الشعر العربي القديم، اتبع الباحث في هذه الدراسة المنهج الأسلوبي كونه منهجاً إجرائياً، في استقراء النصوص الشعرية ومقاربتها.

بدأ البحث بمقدمة جاء فيها أهمية البحث، ودوافع اختيار الموضوع، ومنهج البحث وأهداف الدراسة، والدراسات السابقة .

ثم التمهيد جاء فيه ترجمة حياة ابن الشجري، وتناول الباحث أيضاً كتاب الحماسة الشجرية بالوصف وبيان ما له وما عليه .

قُسِّمَ البحث إلى خمسة فصول، هي الفصل الأول الأسلوب الأسلوبية ، الفصل الثاني المستوى الإيقاعي، الفصل الثالث، المستوى التركيبي، الفصل الرابع المستوى الدلالي الفصل الخامس المستوى الجمالي .

وأخيراً الخاتمة و فيها الحديث عن خلاصة البحث وأبرز النتائج والتوصيات ثم ثبت المصادر والمراجع .

ومن أهم نتائج الدراسة : أنَّ الحماسة الشجرية أحد أهم مصادر الشعر العربي التاريخية حتى سنة (542هـ) ، حيث كانت مصدراً مهماً للشعر الجاهلي، والإسلامي، والأموي، وفترة طويلة من العصر العباسي . كما استطاع شعراء الحماسة الشجرية بناء نصوص شعرية موجهة للمتلقي من خلال تراكيب مميزة، تعج بمختلف ألوان الجمال الأسلوبي .

ومن أهم التوصيات : توجيه الباحثين إلى دراسة التراث العربي القديم بالمناهج النقدية الحديثة وخاصة الأسلوبي، لما تستجليه هذه المناهج من جمال النصوص القديمة . و توجيه عناية الباحثين أيضاً إلى دراسة الحماسة الشجرية بالمناهج النصية الأخرى، للخروج بنتائج جديدة .

ABSTRACT

This study aims to clarify the features of textual beauty in the Shajaria Zealousy in the works of Ibn Al-Shajri, being one of the most important sources of ancient Arabic poetry This study has adopted the stylistic approach as a procedural approach, being one of the most important modern methods in the investigation of poetic texts.

The research started with an introduction which included the research importance, motives of choosing the subject, methodology, objectives, and the previous studies.

This was followed by a preface thatin troduced the life of Ibn Al-Shajri, and the strength and weaknesse aspects in the book of Shajaria Zealousy in the works of Ibn Al-Shajri.

The researcher divided his research into five chapters.The first one tackled the issues of style and stylistic method. The second one discussed the issue of rhythmic level. The third one presented the synthetic level. The fourth one explained the indicative level. The last one illustrated the aesthetical level.

Finally, the conclusion came to present the results of the research, and to highlightits findings and recommendations. This is followed by the list of sources and references.

One of the most important findings of the study is that enthusiasm in the works of Ibn Al-Shajri one of the most important historical sources of Arabic poetry until the year 542 AH.It is an important source of pre-Islamic, Islamic, and Umayyad poetry and a long period of the Abbasid period as well. Poets of this style were able to compile poetry texts addressed to the recipient through distinctive structures, full of different themes of stylistic beauty.

Among the most important recommendations of the study is to guide researchers to study the ancient Arab heritage using modern critical methods, especially the stylistic method This is because these methods are able to discover the beauty of these ancient texts. The study also recommend sdrawing the attention of researchers to study Zealousy in the works of Ibn Al-Shajriusing other textual approaches to produce new results.

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿وَقُلِ ٱعۡمَلُواْ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمۡ

وَرَسُولُهُۥ وَٱلۡمُؤۡمِنُونَ ۖ

وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَٰلِمِ ٱلۡغَيۡبِ

وَٱلشَّهَٰدَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمۡ

تَعۡمَلُونَ ﴾

[التوبة:105]

الإهداء

إلى أبي . . .

إلى أمي . . .

إلى زوجتي وأبنائي.

أهدي جهدي المتواضع.

شكر وتقدير

الحمدُ لله ربِ العالمين والصلاةُ والسلامُ على النبي المصطفى صادقِ الوعدِ الأمين، و على آلهِ وصحابتهِ الغُرِ الميامين وتابعيهم وتابعي تابعيهم إلى يوم الدين. اللهم لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنتَ العليمُ الحكيم، اللهم علمنا ما ينفُعنا وانفعْنا بما علمتنا وزدنا علماً، اللهم أرنا الحق حقاً وارزقنا إتباعه، وأرنا الباطل باطلاً وارزقنا اجتنابه، واحشرنا برحمتك يا ربنا في عبادك الصالحين.

يقول الحق سبحانه وتعالى في كتابه العزيز: ﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾. [النمل:19].

أحمدُه سبحانه على جزيل نعمه، وفيضِ عطاياه، وما غمرني به من فضلٍ وتوفيق، و ما منحني من صبرٍ ومثابرة، إلى أن وفقني لإتمامِ هذا الجهد المتواضع. أسأل الله أن يُنتفعَ به ويكون عوناً لي على طاعته.

وانطلاقاً من حديث المصطفى ﷺ" لم يشكر الله من لم يشكر الناس" فإني أجد لزاماً عليَّ أن أتقدم بالشكر والتقدير لأستاذي ومشرفي الأستاذ الدكتور/ **نبيل خالد أبو علي** على ما قدمه لي من نصح وإرشاد في إتمام هذا البحث.

كما وأتقدم بجزيل الشكر إلى لجنة المناقشة التي وافقت مشكورة على قبول مناقشتي، وإثراء بحثي بآرائهم النيرة ، المتمثلة بكل من:

أ.د كمال أحمد غنيم أ.د عبد الخالق محمد العف

أ.د محمد إسماعيل حسونة أ.د عبد الجليل حسن صرصور

على ما سيقدمونه لي من تعديلات، وملاحظات، وتوجيهات، حتى تبدو رسالتي بأبهى صورها فلهم جزيل الشكر ، ونفع الله بهم جميعاً .

الباحث

عبد الفتاح داود كاك

فهرس المحتويات

إقـــــرار.....أ

ملخص.....ب

ABSTRACT..... ج

شكر وتقدير.....و

فهرس المحتويات.....ز

المقدمة.....1

أولاً : أهمية البحث.....2

ثانياً : دوافع اختيار الموضوع.....2

ثالثاً : منهج البحث.....2

رابعاً :أهداف الدراسة :.....3

خامساً : الدراسات السابقة.....3

سادساً : خطة البحث.....5

التمهيد ابن الشجري اسمه ونسبه 6

وفاته.....9

الحماسة الشجرية 10

الحماسة لغة 10

الحماسة اصطلاحاً 10

الحماسة الشجرية – الوصف والمنهج.....10

مصادر الحماسة الشجرية.....12
قيمة كتاب الحماسة الشجرية.....14
ما يُؤخذ على الحماسة الشجرية.....21
الفصل الأول.....22
الأسلوب و الأسلوبية.....22
المبحث الأول : الأسلوب.....23
الأسلوب اصطلاحاً.....24
المبحث الثاني : الأسلوبية.....26
نشأة الأسلوبية.....28
أهداف الأسلوبية.....30
المبحث الثالث : الأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى.....32
أولاً : علاقة الأسلوبية باللسانيات.....32
ثانياً : علاقة الأسلوبية بالبلاغة.....34
ثالثاً : علاقة الأسلوبية بالنقد.....36
المبحث الرابع : الاتجاهات الأسلوبية.....39
أولا : الاتجاه الجماعي الوصفي أو أسلوبية التعبير.....39
الأسلوبية التعبيرية.....39
الأسلوبية الإحصائية.....42
الأسلوبية البنائية.....45
الأسلوبية الصوتية.....49

ثانيا : الاتجاه الفردي أو الأسلوبية التأصيلية..... 52
الأسلوبية النفسية الاجتماعية 52
الأسلوبية الأدبية 54
الفصل الثاني..... 56
المستوى الصوتي..... 56
المبحث الأول : الموسيقى الخارجية 57
أولاً : الوزن..... 57
بحر الطويل 64
بحر الكامل 70
بحر البسيط..... 74
بحر الوافر 76
بحر الخفيف 79
بحر المتقارب 81
بحر المنسرح..... 83
بحر الرجز 84
بحر السريع 86
بحر الهزج 87
بحر الرمل 88
بحر المديد 89
حرف الروي 92

حروف الروي المجهورة والمهموسة..... 95

أولاً : حروف الروي المجهورة..... 95

روي الراء 95

روي اللام 97

روي الميم 99

روي الباء 101

روي الدال 102

روي العين 103

روي القاف 105

روي النون 107

ثانيا : حروف الروي المهموسة..... 108

روي التاء 108

روي السين 110

روي الفاء 111

الإطلاق والتقييد 112

القافية المطلقة 113

القافية المقيدة 116

المبحث الثاني : الموسيقى الداخلية..... 119

أولاً : التصريع 120

ثانياً : الجناس 122

ثالثاً : التصدير 127

رابعاً: التكرار 128
خامساً : حسن التقسيم 136
سادساً : التدوير 137
سابعاً : لزوم ما لا يلزم 140
الفصل الثالث 142
المستوى التركيبي 142
مفتتح 143
المبحث الأول : الجُمَل 147
أولاً : الجملة الفعلية 147
ثانياً : الجملة الاسمية 153
ثالثا : التقديم والتأخير 157
تقديم المفعول به على الفاعل 159
تقديم الجار والمجرور 160
تقديم الظرف 161
تقديم المسند إليه 163
المبحث الثاني : الأساليب 165
أولا : أساليب الإنشاء الطلبي 165
الأمر 165
النهي 167
الاستفهام 168
التمني 171

النداء 172

ثانيا : أساليب الإنشاء غير الطلبي..... 175

التعجب 176

القسم 177

المدح والذم 178

الرجاء 179

ثالثا : أساليب أخرى 180

التوكيد 180

التوكيد بإنَّ وأنّ 181

التوكيد بقد 182

التفضيل 185

النفي 187

الحذف والإضمار 189

الأسلوب الساخر 191

الفصل الرابع..... 193

المستوى الدلالي..... 193

مفتتح 194

المبحث الأول : حقل الطبيعة..... 202

أولاً الطبيعة الصامتة..... 203

الماء ومتعلقاته 203

الهواء ومتعلقاته 206

النبات ومتعلقاته 207
السماء ومتعلقاتها 210
ثانياً الطبيعة المتحركة أو الحية..... 211
الإبل 212
الخيل 218
حيوانات أخرى 222
المبحث الثاني : حقل ألفاظ الحرب..... 229
السيف 229
الرمح 236
الدرع 239
المبحث الثالث حقل ألفاظ المرأة 241
المحور الأول : الموت والفناء 241
المحور الثاني : استمرار الحياة والنوع 245
المبحث الرابع : حقل المشاعر والأحاسيس..... 247
الحب واللقاء والهجر 247
الغربة والحنين 253
الحزن والأنين والألم 257
المبحث الخامس : حقل الألوان..... 263
الفصل الخامس..... 270
المستوى الجمالي..... 270

مفتتح 271

المبحث الأول : حسية التشكيل الشعري..... 277

الصورة البصرية الحركية 279

الصورة البصرية اللونية 283

الصورة السمعية 290

الصورة الشمّية 292

الصورة الذوقية 295

تراسل الحواس 297

المبحث الثاني : البناءات الجمالية للنص 301

البناء التوقيعي 301

البناء الدائري 303

البناء التشكيلي 304

البناء القصصي 307

البناء الدرامي 309

المبحث الثالث : التناص..... 312

التناص الديني 314

التناص التاريخي 319

التناص الأدبي 322

الخاتمة 326

النتائج..... 326

التوصيات..... 329

الفهارس العامة..... 351

فهرس الآيات..... 351

فهرس الحديث الشريف..... 352

فهرس الأشعار..... 353

فهرس الأعلام..... 374

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد بن عبد الله الصادق الوعد الأمين، وعلى آله وأزواجه، وأصحابه، وأتباعه أفضل الصلاة وأتم التسليم الى يوم الدين .

اللهم لا علم لنا إلا ما علمتنا، إنك أنت العليم الحكيم، اللهم علمنا ما ينفعنا، وانفعنا بما علمتنا، وزدنا علما، أما بعد :

لقد مثل الشعر العربي على مر العصور وسيلة فريدة للتعبير عن الواقع، استخدمها الشعراء في كافة مناحي الحياة السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والإنسانية، منذ نشأته وحتى يومنا هذا .

حيث بدا اهتمام الناس وخاصة النقاد واضحاً جلياً من خلال مصنفاتهم التي أفردوها لجمع الشعر العربي وتذوقه ونقده، بدءاً من بدايات التأليف وحتى ظهور الحماسة الشجرية لابن الشجري (542هـ) إلى حيز الوجود، التي تعد من مصادر الشعر العربي المهمة على مدار أربعة عصور الجاهلي، والإسلامي، والأموي، وجزء كبير من العصر العباسي، انتقى فيها ابن الشجري الكثير من النصوص المتنوعة الأغراض، حذا فيها حذو أبي تمام والبحتري ولم يختلف منهجه عن منهجيهما كثيراً .

بلغ عدد شعرائها ثلاثمائة وخمسة وستين شاعراً عدا المجهولين الذين لم يسمهم، وبلغت مقطعاتها تسعمائة وأربعاً وأربعين مقطّعة. وهي تشارك سابقاتها في التبويب والأغراض واختيار الشعر القديم، وتهتم أكثر منها بشعر المولّدين مثل بشّار، وأبي نواس، وأبي العتاهية، وأبي تمام والبحتري، ولم يكتف بذلك بل أفرد للغزل في شعر المحدثين باباً.

إن الحماسة الشجرية أحد أهم مصادر الشعر العربي القديم، لما حوته بين جنباتها من أشعار لولاها لما وصلت إلينا .

أولاً : أهمية البحث

للنصوص القديمة أهمية كبيرة حيث تمثل غرة الشعر العربي، فهي أول ما وصلنا من نصوص الشعر العربي، فقد جمع ابن الشجري نماذج كثيرة من الشعر الجاهلي في حماسته كما جمع فيها الكثير من المقطوعات الشعرية من العصر الإسلامي التي مثلت أولى ملامح تطور الشعر العربي من حيث الأغراض والمعاني، أتبعها بمقطوعات شعرية من عصور الازدهار الأدبي والشعري، مما شكل مادة خصبة لدراسة النصوص القديمة وفق منهج جديد هو المنهج الأسلوبي .

ثانياً : دوافع اختيار الموضوع

1- إعطاء أدبنا وتراثنا النقدي أهمية تليق بمقامه من خلال دراسته وتحليله وفق المناهج النصية الحديثة ، واستخراج أهم أفكاره سعياً في إحياء التراث وموضوعاته .
2- قلة الدراسات الأسلوبية في هذا المجال وخاصة فيما يخص الحماسة الشجرية، على الرغم من دورها الكبير والمهم في الحركة الأدبية والنقدية .
3- القيمة التاريخية والأدبية التي تحملها الحماسة الشجرية.

ثالثاً : منهج البحث

منهج هذه الدراسة هو المنهج الأسلوبي، وهو منهج يسعى إلى كشف مستويات النص ودلالاته، كما يقدم رؤى جديدة ترصد البنى اللسانية للنصوص، وتستنطق جمالياتها المكنونة . ويجعل المنهج الأسلوبي من البيانات اللغوية مرتكزاً له، ويؤسس للّنص الأدبي رؤية عميقة، إذ يتناوُله بلاغياً، وجمالياً، ودلالياً، وبذلك تغدو مكوناتُ النص تحملُ معاني مسطَّحةً، وأخرى عميقةً تصل إليها الدراسةُ الجادة.

ويرمي المنهج الأسلوبي إلى تحليل لغوي موضوعه الأسلوب، وشرطه الموضوعية وركيزته الألسنية، فهو منهج يتحرى التجريب الدقيق،الملازم للعلوم الطبيعية، ويحاول أن يقيس الأسلوب عليها أولاً، ومن إيمانه بأن لكل شخص أسلوبه الخاص به، الذي يتميز عن غيره،فإن من المفترض أن يحلَّ هذا المنهج النقدي الحديث، مسألة تعدد الأصوات الشعرية في الحماسة الشجرية وتنوعها .

ويسعى المنهج الأسلوبي لرصد البنى اللغوية للنصوص واستنطاق مكنوناتها واستخراج جمالها، فدراسة النصوص القديمة بمنهج جديد هو عملية بعث للنصوص القديمة وفق آليات جديدة لم يعهدها النقاد العرب القدماء في ذلك الوقت .

فالأسلوبية تنظر في النص الأدبي بحسبانه كياناً مستقلاً تُبرز ما فيه من ظواهر أسلوبية، وقيم تعبيرية وجمالية بعيداً عن الانطباعية والذاتية، فتقوم بعملية اختيار الظواهر الأسلوبية التي تكمن في بنية النص، التي تلعب دوراً مهماً في تشكيل أسلوب المؤلف، ثم تقوم بوصفها وتحليلها، ومعرفة وظيفتها داخل العمل، وكيف استطاع المؤلف أن يحقق لها هذه الوظيفة، من أجل الوقوف على النظام الكلي الذي يحكم بنية النص .

رابعاً :أهداف الدراسة :

تهدف هذه الدراسة إلى :

1- دراسة الحماسة الشجرية دراسة أسلوبية .

2- التعرف على شخصية ابن الشجري ومنهجه في حماسته .

3- ربط النسيج اللغوي بقيمته التعبيرية من خلال استخدام المنهج الأسلوبي ، وذلك لتعدد مستويات نصوص الحماسة الشجرية فهي بحاجة إلى تحليل وإحصاء تراكيبها .

4- استنطاق النصوص الشعرية بهدف الوقوف على شيء من تطور الفكرة والموقف والأسلوب.

خامساً : الدراسات السابقة

من خلال البحث والتنقيب وفي حدود اطلاعي، تبين لي أن الحماسة الشجرية لم تُدرس أسلوبياً من قبل .

ومن خلال البحث والاطلاع تبين لى أيضاً أن الحماسة الشجرية لم تحظ إلا بدراستين بعيدتين كل البعد عن المنهج الأسلوبي الأولى، للباحث فهمي محمود عواد شعيل "حماسة ابن الشجري دراسة موازنة" من جامعة مؤتة نال بها الباحث درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها عام 2011م .

والثانية رسالة ماجستير للباحثة، مزاهر بشير علي أحمد، بعنوان القيم الأدبية والشعرية في حماسة ابن الشجري، نالت بها الباحثة درجة الماجستير في الأدب والنقد من جامعة الخرطوم عام 2008م.

وبالتالي فإنَّ الحماسةَ الشجريةَّ لم تَحظَ بدراسةٍ أسلوبيةٍ، الأمر الذي نتمنى تحقيقهُ في هذه الدراسة.

ومن أهم نتائج أطروحة الباحث فهمي محمود عواد شعيل "حماسة ابن الشجري دراسة موازنة" أنها سعت إلى دراسة حماسة ابن الشجري ومقارنتها بالحماسات السابقة، مثل حماسة أبي تمام والبحتري وغيرهما مما تطرق إليه لباحث، عن طريق الموازنة بين هذه الحماسات جميعاً.

ومن النتائج التي توصل إليها الباحث أيضاً في في دراسته، تميز ابن الشجري عن غيره في جمعه مادة حماسته وتبويبها وتصنيفها ، وخلو الحماسات السابقة على حماسة ابن الشجري من الشرح والتعليق ، حيث بدا شرح ابن الشجري لكثير من حماسياته واضحاً جلياً ، وهو منهج لم يتبعه أحد من أصحاب الحماسات الأخرى، كما سعت دراسة الباحث إلى إظهار ما تميزت به حماسة ابن الشجري عن غيرها من الحماسات، ودراسة ما تميزت به الحماسات الأخرى عن حماسة ابن الشجري عن طريق الدراسة الموازنة بين الحماسات جميعاً.

وسعت الدراسة الثانية المعنونة بالقيم الأدبية والشعرية في حماسة ابن الشجري، التي لم تشر الباحثة في أي من صفحاتها إلى طبيعة المنهج والأداة التي ستقارب بها النصوص، وإن كانت دراستها يمكن تصنيفها بأنها دراسة وصفية تحليلية ، وقد توصلت الباحثة إلى عدد من النتائج أهمها : اهتمام ابن الشجري برواية الشعر، فقد أورد عدد من المقطوعات وضح أنها جاءت مختلفة الرواية، مع اشارته للسرقات الأدبية وشعر النقائض. كما أن معظم اختياراته كانت لشعراء من العصر العباسي.

كما أن ابن الشجري كان يذكر رأيه في كثير من الأحيان بعد أن يورد المقطوعة الشعرية ويقوم بشرحها . فأكثر من قوله : هذا جيد، وهذا حسن، وما إلى ذلك من آراء.

والنتائج التي توصلت لها الدراسات السابقة مخالفة تماماً لما توصلت إليه من خلال دراستي الأسلوبية، وذلك لاختلاف الأداة والمنهج التي تم بها بمقاربة النصوص الأدبية وتحليلها .

سادساً : خطة البحث

اقتضت طبيعة البحث أن يقسم إلى مقدمة، وتمهيد، وخمسة فصول، وخاتمة متبوعة بأهم النتائج والتوصيات، ثم ثبت المصادر والمراجع .

أما المقدمة فتم الحديث فيها عن أهمية الموضوع، وسبب اختياره، وأهداف الدراسة، وخطة البحث، ومنهج الدراسة .

وجاء التمهيد يتناول الحديث عن ابن الشجري وحماسته ومنهجه فيها ثم يقدم لمحة عامة عن الحماسة الشجرية .

أما الفصل الأول فهو بعنوان الأسلوب والأسلوبية، تم تقسيمه إلى أربعة مباحث، هي : المبحث الأول عن الأسلوب، أما الثاني الأسلوبية، أما الثالث فكان بعنوان الأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى، وخصصت المبحث الرابع للحديث عن اتجاهات الأسلوبية .

وجاء الفصل الثاني بعنوان المستوى الإيقاعي ضمن مبحثين كبيرين هما : الأول الموسيقى الخارجية، والثاني الموسيقى الداخلية .

وجاء الفصل الثالث بعنوان المستوى التركيبي، ضمن مبحثين كبيرين أيضاً هما مبحث الجُمَل ومبحث الأساليب .

أما المستوى الدلالي فكان عنوان الفصل الرابع الذي قُصِرَ فيه الحديث على خمسة مباحث هي الأول حقل الطبيعة، والثاني، حقل ألفاظ الحرب، والثالث، حقل ألفاظ المرأة والرابع حقل المشاعر والأحاسيس، والأخير حقل الألوان .

وقد جاء الفصل الأخير بعنوان المستوى الجمالي ضمن ثلاثة مباحث هي : حسية التشكيل الشعري، و البناءات الجمالية للنص، والتناص .

ثم الخاتمة و فيها الحديث عن خلاصة البحث وأبرز النتائج والتوصيات ثم ثبت المصادر والمراجع .

التمهيد

ابن الشجري اسمه ونسبه

هبة الله بن علي بن محمد بن حمزة بن علي بن عبد الله بن أبي الحسن بن عبد الأمين بن عبد الله بن الحسن بن الحسين بن الحسن بن علي بن أبي طالب كرم الله وجهه المعروف بابن الشجري [1].

ولد ببغداد عام خمسين وأربعمائة للهجرة، ولقب بابن الشجري نسبة إلى بيت الشجري من جهة أمه [2] ، وقيل نسبة إلى شجرة كانت مزروعة في بيته ليس في البلد غيرها، وقيل نسبة إلى قرية اسمها شجرة تقع في مدينة رسول الله ﷺ، وقيل نسبة إلى أحد أجداده واسمه شجرة [3].

نشأ ابن الشجري في بيت مشهود له بالدين والعلم فهو سليل أسرة شريفة يمتد نسبها إلى علي بن أبي طالب _كرّم الله وجهه_ فهو أحد علماء آل البيت رضوان الله عليهم. كان ذكي الفؤاد ، فصيح اللسان، حسن الكلام، حلو الألفاظ، فصيحاً، جيد البيان والتفهيم[4]، وهو أحد العلماء الذين تنوع علمهم فنبغ في مجالات شتى في اللغة، والأدب، والحديث، وغير ذلك من العلوم فكان "أوحد زمانه، وفردَ أوانه في علم العربية ومعرفة اللغة وأشعار العرب وأيامها وأحوالها، متضلعا من الأدب، كامل الفضل. قرأ على ابن فضّال، والخطيب التبريزي، وسعيد بن على السلال، و أبي المعمّر بن طباطبا العلوي، وسمع الحديث من أبي الحسن الصيرفيّ، وأقرأ النحو سبعين سنة"[5].

وكانت حلقات علمه يؤمها طلبة العلم من شتى الأقطار، فهو لا يتكلم في مجلسه بكلمة " إلا وتتضمن أدب نفس أو أدب درس، كما كان كريم الأخلاق رفيعاً"[6].

---

(1) ينظر ، ابن خلكان ، وفيات الأعيان (ج45/6).

(2) ينظر ، الحموي ، معجم الأدباء(ج2775/1).

(3) ينظر ، السيوطي ، بغية الوعاة (ج 324/2).

(4) ينظر ، ابن خلكان ، وفيات الأعيان (ج46/6).

(5) السيوطي ، بغية الوعاة (ج 324/2).

(6) الذهبي ، سير أعلام النبلاء (ج196/20).

وهو أحد أئمة الشيعة ومن أكابر علمائهم فقد كان "نقيب الطالبيين بالكرخ نيابة عن والده الطاهر "([1]).

صنف ابن الشجري مصنفات كثيرة ومتنوعة منها " كتاب الأمالي وهو أكبر تآليفه وأكثرها فائدة، أملاه في أربعة وثمانين مجلساً وهو يشتمل على فوائد جمة من فنون الأدب ... وجمع أيضاً كتاباً سماه الحماسة ضاهى به حماسة أبي تمام وهو كتاب غريب أحسن فيه، وله في النحو عدة تصانيف، وله ما اتفق لفظه واختلف معناه وشرح اللمع لابن جني وشرح التصريف الملوكي "[(2)].

كما أن له كتباً أخرى هي الانتصار ردَّ فيه على ابن الخشاب على ما انتقده فيه في كتابه الأمالي، وهو كتاب مفيد جداً على صغر حجمه، وديوان مختارات العرب، وهو غير الحماسة الشجرية عني فيه ابن الشجري بجمع بعض أشعار الجاهليين، والإسلاميين، والأمويين وفق منهج مختلف عما ورد في الحماسة الشجرية، وديوان شعر [(3)].

من أهم تلامذته عبد الرحمن بن محمد الأنباري صاحب كتاب الإنصاف في مسائل الخلاف[(4)] الملقب بأبي البركات، كان دائم المدح له قال عنه :" كان الشريف ابن الشجري أنحى من رأينا من علماء العربية، وآخر من شهدنا من حذّاقهم وأكابرهم ... وعنه أخذت علم العربية "[(5)].

ولابن الشجري شعر كثير حسن منه قوله :

هــذي الســديرة والغــدير الطــافح فــاحفظ فــؤادك إننــي لــك ناصــحُ

يــا ســدرة الــوادي الــذي إن ضــلّه الســاري هــداه نشــره المتفــاوِحُ

---

(1) ابن خلكان ، وفيات الأعيان (ج45/6).

(2) الحنبلي ، شذرات الذهب (ج 216/6).

(3) ينظر : الزركلي ، الأعلام (ج 74/8).

(4) عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، أبو البركات، كمال الدين الأنباري(513هـ – 577هـ) من علماء اللغة والأدب وتاريخ الرجال،كان زاهدا عفيفا، خشن العيش والملبس، سكن بغداد وتوفي فيها من مؤلفاته ، نزهة الألباء في طبقات الأدباء ، و الإغراب في جدل الأعراب ، و أسرار العربية ، و لمع الأدلة ، و الإنصاف في مسائل الخلاف في نحو الكوفيين والبصريين ، و البيان في غريب إعراب القرآن ، و عمدة الأدباء في معرفة ما يكتب فيه بالألف والياء ، و الميزان في النحو.ينظر ، الفيروز أبادي، البلغة ، ص 183.

(5) ابن الأنباري ، نزهة الألباء(ص202,301).

هـــل عايـــد قبـــل الممـــات لمغـــرمٍ عـــيش تقضَـــى فـــي ظلالـــك صـــالحُ

شـــط المـــزارُ بـــه ونـــوئي منـــزلاً بصـــميم قلبـــك فهـــو دانٍ نـــازحُ

غصـــن تعطّفـــه النســـيم وفوقـــه قمـــر يحـــفّ بـــه ظـــلام طـــايحُ

ولقـــد مررنـــا بـــالعقيق فشـــاقنا فيـــه مراتـــع للمهـــا ومســـارحُ

ظللنـا بـه نبكـي ، فكـم مـن مضـمر وجـــداً أذاع هـــواه دمـــع ســـافحُ[1]

وفاته

توفي ابن الشجري في داره بالكرخ ببغداد يوم الخميس الثاني عشر من رمضان عام ثلاثة وأربعين وخمسمائة للهجرة، رحمه الله تعالى [2].

(1) اليافعي ، مرآة الجنان (ج212/3).

(2) ينظر ، بن تغري بردي ، النجوم الزاهرة (ج272/5).

الحماسة الشجرية

الحماسة لغة / الحماسة، الشجاعة، وهي مأخوذة من الاشتداد في قولهم حمس الأمر والشر، أي اشتد، وتحامس القوم تحامساً وحماساً أي تشادّوا واقتتلوا، والحماسة أيضاً المنعُ والمحاربة، والتحمّسُ التشدد[1].

الحماسة اصطلاحاً / كتاب يضم " مجموعة من القطع والقصائد لعدد من الشعراء يختارها جامعها على أساس قيمتها الأدبية في نظره، ويصنفها بحسب الموضوع الأدبي الذي تنتمي إليه، أو الفكرة التي تعبر عنها، من غير أن يصدر حكماً عليها أو ينتقدها "[2] والحماسة اسم مجازي على سبيل تسمية الكل باسم الجزء، أو أُطلق عليها تغليباً من قبيل تغليب الجزء على الكل، ولعل سبب تسميتها بهذا الاسم أن باب الحماسة هو أول الأبواب .

الحماسة الشجرية – الوصف والمنهج

تعدُّ الحماسة الشجرية من أهم الحماسات التي وصلتنا حيث "تشكل حلقة ذهبية في سلسلة المختارات الشعرية بل الحماسات منها، وهي مجموعة قصائد، ومقطوعات، وأشعار اختارها هبة الله شأن أبي تمام في مختاراته لشعراء الجاهلية، وصدر الإسلام والعصرين الأموي والعباسي "[3].

والحماسة الشجرية من حيث العدد تبلغ تسعمائة وأربعاً وأربعين حماسية مقسمة على تسعة أبواب هي :

1. باب الشدة والشجاعة .
2. باب اللوم والعتاب .
3. باب المراثي .
4. باب المديح .
5. باب الهجاء .

---

(1) ينظر ، ابن منظور ، لسان العرب (ج323/3).

(2) التنجي ، المعجم المفصل في الأدب (ج381/1).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية .

6. باب الأدب .
7. باب النسيب .
8. باب الصفات والتشبيهات .
9. باب المُلح.

اتبع ابن الشجري في تصنيفه حماسته منهجاً مشابهاً لحماسة أبي تمام، وحماسة البحتري واقتدى بهما في كثير من أبواب حماسته موافقاً حيناً ومخالفاً حيناً آخر، ومتفرداً في أحيان كثيرة "حيث اتبع سبل كتب الحماسات السابقة له في سماتها ومناهجها، مع اختلاف في تسمية بعض الأبواب أو من التفصيلات المجزأة لكثير من فنون الشعر في أبواب أو فصول خاصة بها"[1]. ومن الطبيعي أن يطلع ابن الشجري على أول نماذج الحماسات وهما حماسة أبي تمام و حماسة البحتري تلميذه فجمع في حماسته أفضل ما جاء فيهما إضافة لما زاده عليهما وتفرد به.

فقد سار في تصنيف حماسته من حيث الأبواب كما قسم أبو تمام حماسته، فكل باب مخصص لفن من فنون الشعر، مع مخالفة واضحة لعدد الأبواب فقد بلغت أبواب ابن الشجري تسعة أبواب، وعند أبي تمام عشرة أبواب كما أن تسمية بعض الأبواب تختلف عند ابن الشجري عما ورد في حماسة أبي تمام من حيث إسقاط بابٍ واستحداث باب آخر ففي حماسة ابن الشجري باب "اللوم والعتاب" جعله مكان باب آخر نظير له عند أبي تمام وهو باب "مذمة النساء"، كما أن ابن الشجري استهل حماسته بباب الشدة والشجاعة مخالفاً تسمية أبي تمام في بابه الأول الذي أسماه "باب الحماسة" [2].

أما فيما يتعلق بحماسة البحتري فقد اتفق معه في أنه لم يسمِّ باباً باسم الحماسة، وتسمية الكتاب باسم الحماسة لا تتعلق باسم الباب الأول منها .

كما اعتمد ابن الشجري في منهجه التفتيت والتفريع لبعض أبواب حماسته كما جاء في باب الصفات والتشبيهات .

كما يغلب على حماسيات ابن الشجري صفة المقطعات الصغيرة الحجم التي كثيراً ما تكون بيتاً واحداً يمثل حماسية منفردة في مقابل أبيات كثيرة .

---

(1) أحمد ، القيم الأدبية والشعرية في حماسة ابن الشجري (ص63).

(2) ينظر ، إسماعيل ، المصادر الأدبية واللغوية (ص107).

كما اتسم منهج ابن الشجري بروح العالم اللغوي الذي يميل إلى شرح معاني المفردات وتفسيرها أو الأبيات كاملة في غير موضع من كتابه إضافة إلى استحسانه بعض الأبيات، كما أن كتابه يضم بين دفتيه عدداً لا بأس به من أشعار علماء النحو واللغة .

مصادر الحماسة الشجرية

تعد الفترة التي عاشها ابن الشجري التي تمتد من سنة ميلاده حتى وفاته من أزهى العصور الأدبية حيث عني علماء تلك الفترة بجمع المختارات الشعرية[1]، حيث اعتمد ابن الشجري في تصنيف وانتقاء حماسته على السابقين له فكانت أمامه نماذج عديدة مثل الأصمعيات، والمفضليات، والحماسات السابقة له كحماسة أبي تمام والبحتري وهو أمر طبيعي أن يتأثر المتأخرون بالمتقدمين، ولكن من المصادر التي نص عليها ابن الشجري صراحة في حماسته كتاب "الطيف والخيال " للشريف المرتضي[2]، حيث نراه يقول في أبيات ذكرها في حماسته :" نقلتُ هذه الأبيات من كتاب الطيف والخيال للمرتضي رضي الله عنه ورأيته قد أطنب في مدحها"[3].

فنراه ينقل عن المرتضي في طيف الخيال : "ولعمرو بن قميئة ويقال: إنه أول من نطق بوصف الطيف "[4] (من المتقارب).

نأتـــــكَ أُمامـــــةُ إلا ســـــؤالا وإلا خيـــــالا يـــــوافي خيـــــالا

---

(1) ينظر ، ضيف ، عصر الدول والإمارات (ص296).

(2) الشريف المرتضي علي بن الحسين من أحفاد الحسين بن علي كرم الله وجهه ، نقيب الطالبيين ببغداد وأحد أئمة علم الكلام واللغة والأدب ، ولد ببغداد عام(355هـ) توفي فيها عام (406هـ) ، من مؤلفاته الغرر والدرر ، وطيف الخيال ، والشافي في الإمامة وديوان شعر وغيرها الكثير من المؤلفات ، وكتاب طيف الخيال يتناول لأول مرة ضمن كتاب مستقل طيف المحبوبة الذي يزور المحب ليلا بعدما حالت الظروف بينه وبينها فقد أكثر الشعراء من تناول هذا الموضوع في شعرهم لذلك أفرد له الشريف كتابا مستقلا وقد قصر الحديث فيه على شعر البحتري وأبي تمام و وشعره وشعر أخيه الرضى ، وتناول بعض أبيات لشعراء آخرين في هذا الكتاب تبرز موهبة المؤلف في فهم وتذوق الشعر وردوده على بعض نقاد عصره كما أنه حفظ الكثير من شعره الذي ضاع أغلبه ينظر : الزركلي ، خير الدين ، الأعلام ، 278/6، و الشريف المرتضى ، طيف الخيال (ص7,6).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص612).

(4) الشريف المرتضى، طيف الخيال (ص65) ، ابن الشجري، الحماسة الشجرية ، (ص612، 613).

يُـــوافي مـــع الليـــل مُســـتوطِناً ويـــأبى مـــع الصـــبح إلا زِيـــالا

خيـــالٌ يُخَيِّـــلُ لـــي نيلَهـــا ولـــو قَـــدَرَتْ لـــم تُخَيِّـــل نـــوالا[1]

وبعد أن يورد ابن الشجري هذه الأبيات يعقب عليها بما عقبه المرتضي في طيف خياله، حيث تتجلى أمانة النقل عند ابن الشجري، فينقل النص صريحاً واضحاً كما ورد دونما إخلال فيقول : "انظر هذا الطبع المتدفق، والنسج، المطرد المنسق من أعرابي قُحٍ قيل إنه أول مُفتتِح لوصف الطيف، وكأنه لانطباع سبكه، وجودة وصفه لما قال هذا المعنى الكبير، وقلَّب باطنه وظاهره وباشر أوله وآخره، قد سمع فيه من أقوال المحسنين، وإجادة المجيدين، ما سلك منهجه وأخرج كلامه مخرجه"[2]. ومن المصادر التي أشار إليها ابن الشجري في حماسته صراحة ونقل عنها كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني ، فيما يرويه في باب الشدة والشجاعة "قال : أبو الفرج الأصبهاني في كتاب الأغاني : ذكروا أن عمرو بن معد يكرب خرج في خيل من زبيد يريد غطفان، فبينما هو يسير وقد انفرد من أصحابه في ليلة باردة إذ سمع رجلاً يقول"[3](من المتقارب) :

أمَّـــا مـــن فتـــى لا يخـــاف العَطَـــبْ يبلِّـــغ عمـــرو بـــن معـــد يكـــربْ

بأنَّـــا منوطـــون فـــي مـــازنٍ بأرجلنـــا مثـــلَ نَـــوطِ القِـــرَبْ

فـــإنْ هـــو لـــم يأتنـــا مُصـــرِخا فيكشـــف عنَّـــا ظـــلامَ الكُـــربْ

وإلا اســـتغثنا بعبـــدِ المَـــدانِ وعبـــدُ المـــدَانِ لهـــا إن طُلِـــبْ[4]

وفي مواضع أخري ينقل عن أبي الفرج الأصبهاني فيورد الشعر مباشرة [5].

كما اعتمد ابن الشجري في مصادره على مثل قوله : أخبرنا، وأخبرني في إشارات واضحة لشخصيات معاصرة له مثل الشريف المرتضي، وغيرهم، كما أورد روايات مجهولة النسب في قوله يُروى، ويحكى دون إشارة واضحة إلى مصدر هذه الروايات .

---

(1) الشريف المرتضى ، طيف الخيال (ص65) ، ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص612).

(2) الشريف المرتضى ، طيف الخيال،(ص65، 66)، وابن الشجري، الحماسة الشجرية ، (ص612 ، 613).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص41).

(4) المرجع السابق، ص 41.

(5) ينظر ، المرجع نفسه ، ص 67، 407، 469.

كما أورد روايات لم يسندها إلى أحد مثل حماسته المائتين والسادسة والتسعين حيث يقول :" كان لبيد بن ربيعة العامري آلى في جاهليته أن لا تهب الصّبا إلا نحر وأطعم الناس حتى تسكن وألزم ذلك نفسه في الإسلام "[1] إلى آخر الحماسية فلم يشر ابن الشجري ولو إشارة واحدة إلى مصدر هذه الرواية التي نأى زمنها عنه وبَعُدَ كل البعد.

ولكنه في كثير من الأحيان يعتمد في نقله للرواية على إظهار سلسلة السند كما في قوله :"أخبرني ابن قدامة قال : أخبرني المرتضى – رضي الله عنه– قال : أخبرنا المرزباني قال : حدثنا محمد بن إبراهيم قال : حدثنا أبو العيناء قال : حدثنا الأصمعي "[2].

ومع هذا تبقى الحماسة الشجرية بتنوع مصادرها درة نفيسة بين درر المصادر الشعرية القديمة التي لا غنى عنها لدارس الأدب .

قيمة كتاب الحماسة الشجرية

يعدّ هذا الكتاب أحد أهم مصادر الشعر العربي حتى عام (542هـ) وهو العام الذي توفي فيه ابن الشجري حيث ضم هذا الكتاب بين جنباته أسماء ثلاثمائة وخمسة وستين شاعراً عدا الشعراء المجهولين الذين ورد شعرهم دونما نسبة .

إضافة إلى أنه أورد الكثير من الشعر للشعراء المحدثين المعاصرين له، وهو ما خالف به الحماسات السابقة له حيث يعتد ابن الشجري اعتداداً كبيراً بهؤلاء الشعراء المحدثين إذ " أولى ابن الشجري اهتماماً كبيراً للشعراء المحدثين وبعض الأمويين فعمد إلى الإكثار من الاختيار لشعرهم بحيث جعل منهم نجوماً لحماسته وهم أبو نواس، أبو تمام، البحتري، ابن الرومي ابن المعتز، الشريف المرتضى . ومن الأمويين أكثر من الاختيار لكل من جرير والفرزدق والأخطل"[3]، إضافة للأبواب الجديدة التي أضافها والتقسيمات التي استحدثها، كما أنه حفظ لنا أشعاراً كثيرة لشاعرات عربيات كثر، وإن كانت أغلب اختياراته للشاعرات في فن الرثاء مثل فارعة بنت شداد المرية، وكبشة بنت الشيطان الكندية، و سعدى بنت الشمردل، وجنوب الهذلية

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص378).

(2) المرجع السابق ، ص478 ، 479.

(3) الشكعة ، مناهج التأليف عند العلماء العرب (ص518).

وليلي الأخيلية، والخنساء، ومية أخت قبيصة بن ضرار، وليلى بنت طريف، وأم الضحاك المحاربية وغيرهن .

قال معظم المؤرخين في خضم حديثهم عن ابن الشجري وحماسته :إنَّ كتاب الحماسة ضاهى به حماسة أبي تمام، وهو كتاب غريب مليح أحسن ابن الشجري فيه [1].

لاقت الحماسة الشجرية استحساناً كبيراً لدى الأقدمين، أمثال صاحب خزانة الأدب البغدادي، حيث يستشهد كثيراً بأبيات شعر الحماسة في تأصيله قواعد النحو العربي فيقول:" وكذلك قال الشريف ضياء الدين هبة الله علي بن محمد بن حمزة الحسيني في الحماسة التي صنفها كحماسة أبي تمام، وزاد عليه أبواباً كثيرة، وأورد فيها أشعاراً جيدة، وقد أجاد في الاختيار والنقد عندما أورد هذا الشعر فيها"[2].

لقد جاءت حماسة ابن الشجري امتداداً طبيعياً لسلسلة كتب الحماسات التي بدأها أبو تمام وحذا حذوه تلميذه البحتري، وتأثر بهما ابن الشجري وزاد على" منهجيهما ما أملته طبيعة مسيرة الزمن وتطور فن الشعر"[3].

كما تطرق ابن الشجري في حماسته لقضية السرقات متأثراً بالتيارات النقدية السائدة في ذلك الوقت فقد كان "يصنع صنيع نقاد الشعر في رصدهم للسرقات الشعرية . وهذا منهج يخالف منهج الحماسة وفكرة الاختيار، وإن كان مفيداً في قضية السرقات وفي رصد تطور المعاني الأدبية "[4].

وإن كان ابن الشجري قد تأثر بالتيارات النقدية السائدة في عصره، فهو يورد الأشعار ويبين أي الشعراء أخذ من الآخر دونما تعقيب ويمكن الاستدلال على صحة ذلك بما ورد في الحماسة الشجرية .

قال بشار بن برد(من الطويل) :

---

(1) ينظر ، الحموي ، معجم الأدباء(ج2775/1) ، و ابن خلكان ، وفيات الأعيان (ج46/6).

(2) البغدادي ، خزانة الأدب (ج19/5 ، 20).

(3) الشكعة ، مناهج التأليف عند العلماء العرب (ص517).

(4) إسماعيل ، المصادر الأدبية واللغوية (ص115).

إذا ادّخـــرَ المـــالَ البخيـــلُ فإنَّمـــا ذَخـــــــــائرُهُم خَطِّيَّـــــــــةٌ وَدُروعُ

وبـــيضٌ بهـــا مســـكٌ لِمَـــسّ أكُفِّهـــم علـــى أَنَّهـــا ريـــحَ الـــدماءِ تَضَـــوعُ[1]

أخذه ابن المعتز فقال (من الطويل) :

مُلـــوكٌ إذا خاضـــوا الـــوَغى فَسُـــيُوفُهمْ مَقابِضُـــــها مِســـــكٌ وسَـــــائِرُها دَمُ[2]

وتبرز قيمة الحماسة الشجرية أيضاً فيما قدمه ابن الشجري من مناسبات قول الأشعار التي يوردها حيث "استغل ابن الشجري معرفته بالأخبار ومناسبات الأشعار فكان كثيراً ما يقدّم بين يدي الحماسة بما يشير إلى مناسبتها "[3]، ومن ذلك قوله " قال يزيد بن حبناء التميمي الخارجي. وكان خرج مع الأزارقة فكتبت إليه امرأته من البصرة تلومه وتستبطئه في هدية يبعثها إليها"[4] (من الطويل):

دعـــي اللـــومَ إنَّ العـــيش لـــيس بـــدائم ولا تعجَلـــــي بـــــاللومِ يـــــا أمَّ عاصـــــمِ

ولا تعـــــذلينا فـــــي الهديَّـــــة إنمـــــا تكـــونُ الهـــدايا مـــن فُضـــولِ الغنـــائمِ [5]

نحا ابن الشجري المنحى القصصي في إيراده لبعض حماسياته وخاصة في فن الغزل فقد "عمد ابن الشجري لأول مرة بين أصحاب دواوين الحماسة إلى رواية قصة يتمثل بطلها بلون معين من الشعر، وهو الغزل، ويجعل من كل مثال يتمثل به مقطوعة مستقلة أو حماسية مستقلة ولو كانت بيتاً واحداً لا غير وهي محاولة فريدة عند أصحاب كتب الحماسة"[6].

قال ابن الشجري :"روى ابن دريد قال : أخبرنا الرياشي عن الأصمعي قال، حدثني مُنتجعُ بن نبهان قال أخبرني رجل من بني الصيداء من أهل الصريم قال : كنت أهوى جارية من باهلة

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص394).

(2) المرجع السابق ، ص215.

(3) إسماعيل ، المصادر الأدبية واللغوية (ص110).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص218).

(5) المرجع السابق ، ص219.

(6) الشكعة ، مناهج التأليف عند العلماء العرب (ص520).

فأخافني قومها وأخذوا عليَّ المسالك، فخرجت ذات يوم فإذا حماماتٌ يسجعنَ في أفنان أيكات متناوحات في سَراة وادٍ فاستفزني الشوق ، فركبت وأنا أقول[1]:

دَعَتْ فوق أغصانٍ من الأيك غُدوةً مُطوقةٌ ورقاءُ في إثر آلفِ

فهاجت عقابيلُ الهوى إذ ترنمت وشبَّت ضِرامُ الشوقِ بين الشّراسفِ

بكت بجفونٍ دَمعُها غير ذارفٍ فأغرتْ جفوني بالدموع الذّوارف[2]

حيث رسم ابن الشجري مقدمة قصته التي يسوقها بمطلع يشوق القاريء لمعرفة ما سيجري بعدما حل بالشاعر من ألم الشوق والفراق وما أثارته الورقاء في نفسه من هم وحزن وخوف حيث أسقط الشاعر ما بنفسه على تلك الورقاء فاستفزت دموعه وأججت مشاعره .

ثم يقول :"ثم سرت فأتيت أرضها فآواني الليل إلى حي فخفت أن يكونوا من قومها فبت بالقفر فلما هدأت الرِّجل، ورنَقَتْ عيني سِنة إذا قائل يقول"[3] (من الوافر) :

تمتع من شميم عَرارِ نجدٍ فما بعد العشية من عرارِ[4]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص512).

(2) المرجع السابق ، ص512،513.

(3) المرجع نفسه ، ص513.

(4) المرجع نفسه ، ص514.

ثم يتابع ابن الشجري فيقول :"فتفاءلت –علم الله– ثم غلبتني عيناي فإذا آخر يقول"(من الوافر):

ولامـــــيَّ بعـــــد اليـــــوم إلا تعلـــــةَ مـــن الطّيـــف أو تَلقـــى لهـــا منـــزلاً قَفْـــرَا[1]

"فزادني ذلك قلقاً فإذا ثالث يقول"[2] (من الكامل):

لـــــن يلبـــــث القُرنـــــاء أن يتفرقـــــوا ليـــــلٌ يَكُـــــر علـــــيهم ونهـــــارُ[3]

"فقمت وركبت ناقتي متنكباً الطريق، فلما برق الفجر، إذا راعٍ مع الشروق قد سرح غنماً وهو يتمثل (من الطويل):

كفـــــى باللّيـــــالي مُخلقـــــاتٍ لجـــــدة وبـــــالموت قطّاعـــــاً حبـــــال القـــــرائنِ[4]

"فأظلمت عليّ الأرض، فتأملته فعرفته فقلت : فلانٌ؟ فقال : فلان . قلت : ما وراءك ؟ قال : ضاجعت والله رملةَ الثرى، فما تمالكت أن سقطت عن بعيري فما أفقت حتى حميت عليّ الشمس، فاستيقظت وقد عَقَلَ الغلام ناقتي ومضى فكررت وأنا أقول"[5] (من البسيط):

يـا راعـيَ الضـأن قـد أبقيـت لـي كمـداً يبقـــى ويقلقنـــي يـــا راعـــيَ الضـــانِ

نَعَيْـتُ نفســي إلــى نفســي فكيــف إذن أبقـــى ونفســـي فـــي أثنـــاء أكفـــانِ؟[6]

لقد اعتمد ابن الشجري في سرده وقائع قصته مبدأ تقسيط الحدث، وذلك لجذب انتباه القارئ وتوفير عنصر التشويق، إضافة إلى تقديم شخوص قصته واحداً تلو الآخر، مركزاً على دور كل من هذه الشخصيات من خلال الحدث، وهي طريقة جديدة في إيراد الحماسيات لم يعهدها أحد قبل ابن الشجري .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص514).

(2) المرجع السابق ، ص514.

(3) المرجع نفسه ، ص514.

(4) المرجع نفسه ، ص514

(5) المرجع نفسه ، ص515.

(6) المرجع نفسه ، ص515

ومما يحسب لابن الشجري في حماسته ذلك التفريع الفني لبعض أبوابها، حيث أضاف لها هذا التفريع والتنويع الكثير من التشويق، ووُسِمَ هذا المنحى بالجدة، وهو ما نلاحظه في بابي النسيب والصفات والتشبيهات، ففي باب النسيب الذي قسمه ابن الشجري "إلى عدة فصول، جعل الفصل الأول لاختيارات من شعر العشاق المشهورين في نطاق حماسيات يُبدُون من خلالها شكواهم ولوعتهم ووجدهم وصبابتهم مثل المجنون، وقيس بن ذريح، ويزيد بن الطثرية وجميل بن معمر وكثير بن عبد الرحمن، والأحوص، والعرجي، وبعض من أحسنوا القول في الغزل مثل سحيم وأبي حية النميري، والحسن بن مطير . وفي نفس الفصل يأتي بقطعتين من غزل النساء لأم الضحاك المحاربية، وقطعة لضاحية الهلالية ... إن هذا الفصل من باب الغزل يشتمل على غنائيات كثيرة مما يطرب له السمع، وتلذ الأذن ، ويهتز الوجدان"[1].

ومن الفصول التي أفردها ابن الشجري ضمن إطار باب النسيب "فصلاً لطيفاً يضم عدة مقطوعات قيلت في الحنين إلى الأوطان، ثم يتبعها بفصل آخر في الارتياح عند هبوب الريح وآخر في الاشتياق عند لمعان البروق، وآخر في النزاع عند نوح الحمام، وغيره في الشوق عند حنين الإبل، يتبعه بفصل في الطيف والخيال "[2].

إن هذه التفريعات المتعددة لباب النسيب جديد كل الجدة على كتب الحماسات ، جمع فيه ابن الشجري كل ما يتعلق بالنسيب والحب وخاصة في فصل الحنين إلى الأوطان وهو منزع جديد لم يسبقه إليه أحد .

ومن اللافت للنظر في حماسة ابن الشجري تسميته لأكبر أبواب حماسته "الصفات والتشبيهات " الذي يضم ثلاثمائة وثماني وخمسين حماسية، وهو ما يقارب ثلث الديوان حيث أقرن الصفة بالتشبيه في تسميته ويبدو أن ابن الشجري في هذه التسمية قد تأثر "بالأفكار البلاغية والنقدية التي استفاض الحديث فيها في القرن الرابع الهجري وبعده وقد ظهر هذا الأثر واضحاً فيما سماه باب الصفات والتشبيهات في حماسته"[3].

---

(1) الشكعة ، مناهج التأليف عند العلماء العرب (ص523).

(2) المرجع السابق ، ص523.

(3) إسماعيل ، المصادر الأدبية واللغوية (ص114).

ورغم ما جمعه ابن الشجري من شتات مختلف في بابه الصفات والتشبيهات وما فيه من فصول كثيرة منها فصل من صفات النساء، فصل في وصف النار، وفصل في الصفات والتشبيهات في الليل والنجوم والمجرة والهلال، وفصل صفات آلة الحرب، وفصل صفات الكتب والخط إلى غير ذلك من الفصول داخل هذا الباب حيث أنه من الممكن أن ابن الشجري أراد "أن يجعل هذه الفصول المتنافر منها والمتآلف تحت عنوان أقرب ما يكون إلى علم البيان وهو التشبيهات"[1].

ويبدو أن ابن الشجري بهذا المزج الواضح بين الصفات والتشبيهات قد مثّل "أساساً جديداً في الاختيار . إنه يضيف إلى التفريع المعنوي ... عناية خاصة بالتشبيهات الفنية الرائعة في كل الأغراض الرئيسة والمعاني الفرعية . وهذا كله من أمر ذيوع الأفكار البلاغية "[2].

ومهما يكن من أمر الحماسة الشجرية يبقى صاحبها على قدر عال من الثقافة التي أهلته لاختيار هذه الأشعار فهو ذواقة للشعر، حيث دلت لنا اختياراته على حسن تذوقه الفني للشعر الذي اختاره إضافة لحسن الاختيار وشفافيته في الاختيار وعدم تحيزه ، كما ويحسب لابن الشجري اهتمامه الكبير وفطنته "إلى الشعر المرتبط بأسباب الثقافة والعلم كوصف الكتب والرسائل التي يتبادلها الأنداد والأصحاب والمتحابون"[3] حيث مثلت هذه الأشعار بعض الرسائل الإخوانية التي كتبت شعراً .

وعلى هذا تبقى الحماسة الشجرية إحدى أهم مصادر الشعر العربي القديم "فهي واحدة من أنفس الحماسات التي وصلت إلينا وأثمنها قيمة وأرفعها قدراً، يجد فيها الآمل بغيته وطالب الثقافة حاجته والمتأدب زاده وعدته، وهي إحدى الثمار الجنية النفيسة التي تركها هذا العالم الجليل"[4].

---

(1) الشكعة ، مناهج التأليف عند العلماء العرب (ص524).

(2) إسماعيل ، المصادر الأدبية واللغوية (ص114).

(3) الشكعة ، مناهج التأليف عند العلماء العرب (ص526).

(4) المرجع السابق ، ص528.

ما يُؤخذ على الحماسة الشجرية

1. تعثر ابن الشجري بشدة في اختياره من شعر القرون الرابع والخامس السادس الهجري"ففي الوقت الذي وفى فيه شعراء القرنين الثاني والثالث حقهم من الاختيار بدا وكأنه بخيل بشعراء القرن الرابع فإذا ما اختار لبعضهم فإنه يختار في بخل وحذر ، اللهم إلا الشريف الرضى فإنه اختار له ثلاث عشرة مقطوعة حماسية"[1].
2. اختياراته الكثيرة للشريف الرضى دليل على ظهور النزعة الشيعية الطائفية فقد أكثر من ذكر مقطعات لشعراء آل البيت، والشيعة، وخاصة في باب الشدة والشجاعة، فقد أورد شعراً لكل من العباس، وأبي طالب ابني عبد المطلب، إضافة إلى شعر موقعتي الجمل وصفين [2]. كما أنه في نقوله الصريحة عن الكتب لم ينقل إلا عن كتابين هما طيف الخيال للشريف المرتضى، والأغاني للأصبهاني وهما من أكابر أعيان الشيعة، إضافة لتمجيده الدائم لشعراء الشيعة في غير موضع .
3. إغفاله لبعض أعلام الشعراء مثل المتنبي الذي لم يأت له إلا بمقطوعتين مجموعهما أربعة أبيات، وإغفاله لأبي فراس الحمداني في باب الشدة والشجاعة وكأن الشاعر لا علاقة له بهذا الباب الذي هو أهل له فاستشهد له فقط في باب الغزل والرثاء والعتاب .

(1) الشكعة ، مناهج التأليف عند العلماء العرب (ص518).

(2) المرجع السابق ، ص522.

الفصل الأول
الأسلوب و الأسلوبية

المبحث الأول : الأسلوب

الأسلوب لغة / هو الطريق أو المذهب أو سطر النخيل الممتد، ويقال سلكت أسلوب فلان في كذا أي طريقته ومذهبه والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، والأسلوب الفنُّ، ويقال أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه [1] .

عرف النقاد والبلاغيون العرب القدماء الأسلوب منذ قديم الزمان كطريقة معينة في إيراد الكلام وهو ما نلمسه من التعريف اللغوي حيث ربط ابن منظور بين الأسلوب والطريق أو المذهب الذي يستعمله الكاتب في توصيل مراده والتنويع في ذلك .

لقد حمل مصطلح الأسلوب عند العرب القدماء بعداً مادياً كما سبق من التعريف اللغوي الذي تناول الطريق الممتد، أو السطر من النخيل، كما تحمل كلمة أسلوب أيضاً بعداً فنياً يتمثل بأساليب القول وأفانينه[2].

وإذا ما نظرنا إلى التراث العربي والمؤلفات التي تناولت إعجاز القرآن الكريم وجدناهم اهتموا اهتماماً كبيراً بالأسلوب "ففي الآداب العربية استخدمت كلمة الأسلوب للدلالة على تناسق الشكل الأدبي، واتساقه في كلام البلاغيين حول "إعجاز القرآن الكريم" وأقدم من استخدم هذه اللفظة كان الباقلاني في كتابه الموسوم بإعجاز القرآن. فقد أوضح أنَّ لكل شاعر أو كاتب طريقة يعرف بها وتنسب إليه"[3].

ومن المؤلفات العربية القديمة التي تناولت الأسلوب والتنويع فيه كتاب تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة فقد نوعت العرب في استعمال الأساليب البلاغية يقول ابن قتيبة :"وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه ، وفهم مذاهب العرب وافتتانها في الأساليب "[4] .

لقد استعمل العرب الفصحاء البلغاء الأسلوب ونوعوا فيه من خلال المقام فقد عرف العرب منذ القدم بأنَّ لكل مقام مقالاً وهو ما وضحه ابن قتيبة فقال:" فالخطيب من العرب، إذا ارتجل كلاماً

---

(1) ينظر ، ابن منظور ، لسان العرب (ج1/ 472).

(2) ينظر ، عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص10).

(3) خليل ، في النقد والنقد الألسني (ص138).

(4) ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن (ص 12).

في نكاح، أو حَمالَة، أو تحضيض، أو صلح، أو ما أشبه ذلك لم يأت به من واد واحد بل يَفتَنُّ : فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين ويشير إلى الشيء ويكني عن الشيء . وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال وقدر الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام، ثم لا يأتي بالكلام كله، مهذباً كل التهذيب، ومصفى كل التصفية بل تجده يمزج ويَشُوبُ؛ ليدل بالناقص على الوافر، وبالغث على السمين، ولو جعله كله نَحراً واحداً، لبخسه بهاءه، وسلبه ماءه" [1].

لقد تنبه الفصحاء والبلغاء والخطباء إلى ضرورة التنويع في توصيل الفكرة إلى السامع من خلال التنويع في الأسلوب حسب ما تقتضيه المقامات، فقد استطاع ابن قتيبة الربط بين "النوع الأدبي وطرق الصياغة عندما ربط بين الخطبة والموضوع الذي يتصل بها من نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك"[2].

ولسنا هنا في مقام تتبع أقوال العلماء العرب الأوائل في تنويعهم للأساليب حسب الحاجة فكتب التراث تعج بمثل هذه الأقوال[3] .

الأسلوب اصطلاحاً

"طريقة خاصة في استخدام اللغة، يتميز بها كاتب أو شاعر أو جماعة أدبية، أو حقبة زمنية أو جنس أدبي . وهو يميز أديب عن آخر في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام، ويمثل طريقة في إبداع الفكرة وتوليدها وإبرازها في الصورة اللفظية"[4].

ووفق هذه الرؤية تنبه النقاد العرب الأوائل إلى أساليب الشعراء في طريقة عرضهم الصور اللفظية التي يتمثلونها، فتنبهوا مثلاً لأسلوب الشاعر "أبي تمام" وما يضيفه من زخرفات بديعية وبيانية إلى شعره. حيث مثل أسلوب هذا الشاعر ظاهرة جديدة دفعت النقاد إلى تناول شعره ما بين مؤيد ومعارض ومتوسط بينهما .

---

(1) ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن (ص 13).

(2) عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ،(ص12).

(3) ينظر ، أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص11 – 23).

(4) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص69).

إن هذه الرؤية للأسلوب دفعت النقاد العرب الأوائل إلى "دراسة الألفاظ وعلاقتها بالجمل والتراكيب والقواعد النحوية، وعكف النقاد والبلاغيون على دراسة أساليب الأدب والبحث في أسباب الجمال والجودة التي تميز أسلوباً عن آخر"[1].

لقد نظر النقاد إلى أساليب الأدب والشعر قديماً ضمن إطار البلاغة العربية، ومن خلال مفردات البلاغة العربية، كان يصدر الحكم على العمل الأدبي بالجودة أو الرداءة .

لقد درس النقاد العرب القدماء الأسلوب من خلال مفردات البلاغة العربية ، فركزوا على الصور البلاغية، وعلى علم البديع بكافة مفرداته لشعورهم العميق بأن دراسة الأسلوب من خلال البلاغة العربية هو الجوهر في فهم النص الأدبي ويمثل بؤرة ارتكاز عميقة في توصيل الصورة اللفظية المرادة، فكانت البلاغة العربية هي الأداة الوحيدة التي يتم بها ومن خلالها تحليل النص الأدبي وفهمه .

إن مصطلح الأسلوب "واكب فترة طويلة البلاغة دون أن يكون هناك تعارض بينهما، بل كان الأسلوب يقف من البلاغة موقف المساعد على تصنيف القواعد المعيارية "[2].

ومن هنا يمكن القول: إن مفهوم الأسلوب واستخدامه من قِبل العلماء العرب الأوائل كانت نشأته قبل القرن الثاني الهجري، واستخدمه النقاد والبلاغيون العرب بكثرة في مصنفاتهم[3] .

أما عن نشأة الأسلوب عند الغرب فقد نشأ متأخراً جداً، فمع بداية القرن الخامس عشر الميلادي بدأ يُدرج في المعاجم اللغوية الغربية [4].

وهذا يمثل أسبقية للنقاد والبلاغيين العرب، في اهتمامهم غير المسبوق بالأسلوب، وهو ما يدلل عليه تلك المؤلفاتالنقدية والبلاغية الكثيرة التي صنفوها، وخاصة فيما يخص إعجاز القرآن الكريم.

---

(1) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص69).

(2) درويش ، الأسلوب والأسلوبية (ص 60).

(3) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص70).

(4) درويش ، الأسلوب والأسلوبية (ص 60).

المبحث الثاني : الأسلوبية

مصدر صناعي من كلمة أسلوب وهي إحد العلوم المستحدثة التي ظهرت في بداية القرن العشرين، ارتبطت نشأة الأسلوبية بالدراسات اللسانية اللغوية فقد كمن الدافع الحقيقي لنشأة الأسلوبية في "التطور الذي لحق الدراسات اللغوية، وتكاد الدراسات العربية تجمع على أن نشأة الأسلوبية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بهذا التطور، وتعده أساس الدراسات الأسلوبية. وإذا آمنا بأن الأسلوبية جاءت وليد التطور الذي لحق العلوم الثلاثة: النقد والبلاغة واللغة، فإننا نؤكد أن نشأة الأسلوبية لغوية، ولاسيما التطور في مجال الدراسات الأدبية"[1].

إن معظم من تناولوا الأسلوبية بالدراسة، وحاولوا تعريفها قدموا لها تعريفات من الزاوية الغربية حيث ارتبطت تعريفاتهم بشكل أساسي بنشوء وارتقاء الدراسات اللسانية اللغوية الحديثة [2].

ويمكن تعريف الأسلوبية بأنها المنهج التحليلي العلمي الذي يهتم بدراسة الأعمال الأدبية مستخدماً أفكار علم اللغة الحديث في إبراز الخصائص والسمات الأسلوبية المميزة لعمل أدبي أو أديب أو حتى حقبة زمنية [3].

أو هي"فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون و الكتاب في السياقات – البيئات – الأدبية وغير الأدبية "[4].

ومع انتشار الأسلوبية مع بدايات القرن العشرين" لم يكتف الدارسون الأسلوبيون بأدوات البلاغة العربية بل تطلعوا إلى الإفادة من بعض أدوات بعض العلوم العربية كالأصوات والصرف والدلالة والتراكيب ، وكذلك استلهموا منجزات علمي النفس والاجتماع ، وانتفعوا بنتائج علم

---

(1) عبد الجواد ، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث (ص21 – 22).

(2) ينظر ، أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص 24 – 32).

(3) ينظر ، أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص71).

(4) أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص35).

النفس اللغوي ، وعلم اللغة الاجتماعي الأمر الذي أسهم في بلورة رؤية عربية ناضجة للمنهج الأسلوبي "[1] .

ووفق هذه الرؤية سعت الأسلوبية إلى إيجاد التكامل بين فروع اللغة الواحدة فبعد أن كان الاعتماد الأول والأخير على البلاغة، اهتمت بعدة مستويات أخرى على قدر كبير من الأهمية كالتراكيب، والأصوات، والصرف، وحتى الإيقاع الموسيقي للنصوص الأدبية، كما أنها تجاوزت تلك الوحدة فسعت إلى إنشاء روابط جديدة بين العلوم الأخرى وخاصة علمي النفس والاجتماع .

"فالأسلوبية هي دراسة الأسلوب في مختلف تجلياته الصوتية والمقطعية والدلالية والتركيبية والتداولية . ومن ثم، فهي تهتم باستكشاف خصائص الأسلوب الأدبي، وغير الأدبي مع جرد مواصفاته المتميزة، وتحديد مميزاته الفردية، واستخلاص مقوماته الفنية والجمالية، وتبيان آثار كل ذلك في المتلقي أو القارئ ذهنياً، ووجدانياً، وحركياً، ويعني هذا كله أن الأسلوبية تهتم بالأجناس الأدبية، وصيغ تأليف النصوص ، والتركيز على الأساليب اللغوية الخاصة لدى مبدع ما، وتدرس أيضاً أنواع الأساليب التي يستثمرها الكاتب"[2].

ومع هذه النظرة الجديدة للنصوص الأدبية والاستعانة بمستويات وعلوم شتى تجاوزت الأسلوبية البلاغة من حيث نظرتها إلى النصوص وكيفية تحليلها لسبر أغوارها فأصبحت الأسلوبية وريثاً شرعيا للبلاغة[3] .أو كما قيل : "البلاغة هي سلف الأسلوبية "[4] .

ومن ناحية أخرى اعتبر بعض الباحثين أنَّ مصطلح الأسلوبية نشأ على أنقاض البلاغة القديمة فقد ظهرت " الأسلوبية – تاريخياً – في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، على أنقاض البلاغة التقليدية التي استنفذت إمكانياتها التعليمية، فتحجرت مقاييسها المعيارية، ثم أصبحت آفاقها المستقبلية مسدودة ، لذلك أعلن كثير من الدارسين موتها "[5] . ويرى الباحث أن الأسلوبية ، وإن كانت قد انطلقت في فضاء أرحب من فضاء البلاغة ، في معالجتها النصوص

---

(1) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص69).

(2) حمداوي ، اتجاهات الأسلوبية (ص 8 – 9).

(3) ينظر ، عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب (ص35– 40).

(4) ساندريس ، نحو نظرية أسلوبية لسانية (ص95.)

(5) حمداوي ، اتجاهات الأسلوبية (ص10).

الأدبية، إلا أنها لم لم تقم على أنقاضها، فقط تجاوزتها وتعددت أساليبها في مقاربة النصوص الأدبية بعيدا عن معيارية البلاغة العربية .

لقد احتوت الأسلوبية المباحث البلاغية في تحليل الخطاب الأدبي وتجاوزت هذه المباحث غيرها من مباحث اللغة والعلوم الأخرى لسبر أغوار النصوص الأدبية فأصبحت "تمثل تعريفاً مضاعفاً للبلاغة إذ تتوجه إلى دراسة الصورة وأدوات التعبير وتأخذ في بعدها النظري حقيقة الأساليب والأجناس وأثرها في إنتاج النص ... وتهتم بعلاقة اللغة مع التفكير من جهة وعلاقة الفرد مع الأمة من جهة أخرى "[1].

نشأة الأسلوبية

هناك شبه إجماع بين الباحثين على أن شارل بالي(1865م – 1947م) هو مؤسس الأسلوبية معتمداً على آراء أستاذه دي سوسير، وإن كان بعض الباحثين يرجع نشأة الأسلوبية أو الإرهاصات السابقة للنشأة قبل سوسير بكثير من حيث نظرته للغة فلم "يكن سوسير هو العلم المفرد في هذا الاتجاه ، فقد كان له سابقون ومعاصرون مهدوا للنظرة الجديدة أو أكدوها"[2].

من أولئك العلماء الذين بدت إرهاصات الأسلوبية الحديثة في كلامه العالم الفرنسي "جوستاف كويرتنج" (1886م) الذي نصَّ على أن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماماً حتى ذلك الوقت، وفي دعوته إلى أبحاث تحاول تتبع أصالة التعبيرات الأسلوبية بعيداً عن المناهج التقليدية، حيث يجعل هذا القول بمثابة الوقت الفعلي لولادة علم الأسلوب [3] .

ولسنا هنا بصدد عرض الآراء المختلفة لبداية الأسلوبية ، ويكفينا في هذا المقام اتباع إجماع الباحثين على أن بالي هو المؤسس الفعلي للأسلوبية ، وذلك لآرائه الفريدة ونظرته العميقة للغة التي تجاوزت آراء أستاذه سوسير ومَنْ قبله، حيث كان مصطلح الأسلوب أو الأسلوبية ما يزال فضفاضاً واسعاً غير محدد المعالم في القرن التاسع عشر وبدأ يأخذ معنى محدداً في القرن العشرين على يد بالي " فكلمة الأسلوبية قد ظهرت في القرن التاسع عشر فإنها لم تصل إلى

---

(1) الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث (ص27).

(2) عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب (ص21).

(3) ينظر ، فضل ، علم الأسلوب (ص16).

معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين، وكان هذا التحديد مرتبطاً بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة"[1].

ومن هنا يمكن القول: إنَّ مصطلح الأسلوبية لم يظهر "إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة ، التي قررت أن تتخذ من الأسلوب علماً يدرس لذاته، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي، أو التحليل النفسي، أو الاجتماعي، تبعاً لاتجاه هذه المدرسة أو تلك"[2].

ولم يسلم هذا المصطلح الجديد عند الباحثين من الخلط الواضح بين الأسلوب والأسلوبية فبينما فرق بعض الباحثين بينهما، إلا أن هناك فريقاً يستخدم كلا المصطلحين للدلالة على الآخر وأن أحدهما يقوم مقام الآخر غالباً في كتابات النقاد المعاصرين[3].

إلا أنه يمكن التفريق بين المصطلحين فمصطلح "الأسلوبية يختلف عن مصطلح علم الأسلوب لأن علم الأسلوب يقف عند تحليل النص بناء على مستويات التحليل وصولاً إلى علم بأساليبه بينما الأسلوبية هي التي تتجاوز النص المحلل المعلومة أساليبه إلى نقد تلك الأساليب بناء على منهج من مناهج النقد"[4].

إضافة إلى أن الأسلوب سبق الأسلوبية بقرون عديدة ، وتحددت أصوله ومفاهيمه ، ووقف عند المباحث البلاغية في تحليل النصوص "إن درس الأسلوب اقترن في البداية بالتصور البلاغي التقليدي الذي كان يمجد الأسلوب الفصيح البليغ الرائع ، والمعجز فنياً وجمالياً والمجود بصور المشابهة والمجاورة ، والمزخرف بالمحسنات البديعية"[5] ، أما الأسلوبية فحديثة النشأة سعت إلى التكاملية بين فروع اللغة الواحدة في نقد وتحليل النص، كما أنها تطلعت للإفادة من علم اللغة الحديث والعلوم الأخرى.

---

(1) عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص172).

(2) درويش ، الأسلوب والأسلوبية (ص61).

(3) ينظر ، فضل ، علم الأسلوب (ص 9 – 113).

(4) أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص37).

(5) حمداوي ، اتجاهات الأسلوبية (ص7).

المهم أن هذا المصطلح قد سطع نوره وحظي باهتمام كبير بين النقاد والباحثين فقد "تضافرت جهود كثيرة لإنضاج هذا المنهج النقدي، وتعددت المدارس الأسلوبية، وتنوعت اتجاهاتها وغاياتها "[1] . الأمر الذي دفع الكثير من الباحثين للاهتمام بهذا المنهج رغم تعدد فروعه التي باتت تستعمل في استجلاء جمال النصوص الأدبية .فقد حظي هذا المنهج باهتمام كبير وخاصة عندما تم تطبيقه على النصوص الأدبية القديمة التي كانت قبل ميلاد الأسلوبية .

أهداف الأسلوبية

تهدف الأسلوبية كونها منهجاً لتحليل النصوص ومقاربتها إلى تحليل النصوص الأدبية وفق منهجية نقدية دقيقة، ودراسة الأسلوب في مختلف صوره التركيبية، والصرفية، والصوتية والدلالية من خلال تجاوز البلاغة المعيارية التي كان يعتمد عليها النقد القديم اعتماداً كلياً إضافة إلى تجريد الناقد من انطباعية النقد عند تحليله ومقاربته النصوص، حتى يتم وصف الأسلوب وصفاً علمياً يعتمد على منهجية محددة .

وتستعين الأسلوبية بالعلوم الأخرى في عملية استجلاء حقائق النصوص، حيث يتم ربط الأسلوب بوجدان الكاتب ونفسيته وانفعالاته وتطلعاته، من خلال الاستعانة بعلمي النفس والاجتماع .

كما وتهتم الأسلوبية بدراسة المعجم الشعري عبر الأسلوبية الإحصائية والوقوف على الحقول الدلالية للكاتب من خلال أسلوبه لرصد الظواهر الأسلوبية البارزة في النص والمسيطرة عليه بدقة بالغة من خلال استعمال علم الإحصاء الرياضي .

وتسعى الأسلوبية لدراسة الظواهر الأسلوبية في سياق النص مع الأخذ بعين الاعتبار المرجعيات التي قد يُبنى عليها النص مثل علاقة النص بالنصوص الأخرى "التناص" .

كما أن اهتمام الأسلوبية ينصب في المقام الأول على النص، أو الخطاب الأدبي أي على بنيته، كما يتناول التحليل الأسلوبي المقصد من النص، والهدف الذي يريد توصيله الأديب من خلال بنية نصه من خلال أساليبه المتعددة المحملة بالدلالات، من خلال التركيز على الانزياح، والاختيار، والتركيب، والوظيفة الأدبية، والإيحاء وغيرها من المصطلحات التي تم

(1) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص73).

طرحها في عملية مقاربة وتحليل النصوص أسلوبياً . فالأسلوبية تهدف إلى دراسة النصوص الأدبية " عن طريق تحليلها لغوياً بهدف الكشف عن الأبعاد النفسية والقيم الجمالية والوصول إلى أعماق فكر الكاتب من خلال تحليل نصه "[1].

كما أن الأسلوبية وضعت نصب عينيها المتلقي كطرف أساسي من حيث إبلاغه وتفهيمه فسعت إلى التأثير فيه " إن الأسلوبية تركز بشكل كثيف ومباشر على عملية الإبلاغ والإفهام، بالإضافة إلى انتقالها الأساسي والجوهري إلى التأثير في المتلقي ، وذلك من خلال ميل الكاتب ونزوعه الأكيد إلى أن يجعل كلامه مبنياً ومؤلفاً بطريقة يلفت فيها انتباه المتلقي لما يريده، ولذلك فإن الأسلوبية تسعى بكل تميز لدراسة الكلام على أنه نشاط ذاتي في استعمال اللغة"[2] .

إنَّ الاهتمام الذي أولته الأسلوبية للمتلقي هو أكثر ما ميزها كمنهج نقدي، حيث سعت الى التأثير في المتلقي، وجعله طرفاً مهماً من أطراف عملية الإبداع.

(1) سليمان ، الأسلوبية (ص43).

(2) ربابعة ، الأسلوبية (ص 9).

المبحث الثالث : الأسلوبية وعلاقتها بالعلوم الأخرى

تأثرت الأسلوبية في نشأتها بعدد من العلوم السابقة لها شأنها في ذلك شأن كل العلوم الأخرى، فالعلوم اللاحقة تتأثر بالعلوم السابقة لها، وقد تلتقي ببعض المباحث وتفترق في البعض الآخر، وقد نشأت الأسلوبية الحديثة في ظل ثلاثة علوم وثيقة الصلة بها هي اللسانيات البلاغة ، والنقد الأدبي .

أولاً : علاقة الأسلوبية باللسانيات

تعدّ الأسلوبية من المناهج التي اتكأت اتكاءً شديداً على الدراسات اللغوية ، فقد اعتمدت الأسلوبية "على الدراسات اللغوية أساساً في تحليل النصوص "[1]، بحيث انطلقت جل الآراء الأسلوبية من تلك المحاضرات التي بدأها دي سوسير عن علم اللغة، وما إن صار لعلم اللغة الحديث أنصاره ومنظروه، حتى بدأت الأسلوبية في الظهور. فهناك شبه ارتباط تاريخي ومزامنة بين العلمين، هذه المزامنة أوقعت بعض نقاد الأدب في الخلط بين العلمين، فصاروا يعدون أي تناول للأدب فيه اهتمام بالمظاهر اللغوية من الدراسات الأسلوبية [2] .

ولكن فرق بعض النقاد بين العلمين وجعلوا الأسلوبية أحد فروع علم اللغة، فقد " نظروا إلى علم الأسلوب في العادة على أنه فرع من علم اللغة ولكن بما أنه يعتمد على وجهة نظر خاصة به تميزه عن سائر فروع الدراسات اللغوية، فقد يكون الأقرب إلى المنطق اعتباره علماً مساوقاً لعلم اللغة، لا يعني بعناصر اللغة من حيث هي، بل بإمكاناتها التعبيرية، وعلى هذا الأساس تكون لعلم الأسلوب نفس الأقسام لعلم اللغة"[3].

ومع هذا الخلط البين بين العلمين اجتهد بعض الباحثين لبيان معالم كل علم وتحديدها، فعلم اللغة " يدرس ما يقال، في حين أن الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد "[4].

---

(1) عودة ، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي (ص7).

(2) ينظر ، أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص40).

(3) عياد ، اتجاهات البحث الأسلوبي (ص96).

(4) عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص186).

إن اللغة تمثل المادة الخام الأولى التي يستعملها المتكلم للإفصاح عن فكرته، أما الأسلوبية فترشدنا إلى اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة اللغوية للتوصل إلى نوع من التأثير في السامع وشحن عواطفه تجاه النص بحيث تجعله هذه العواطف يتماهى مع النص . "إن الأسلوبية وليدة رحم علم اللغة الحديث، فهي مدخل لغوي لفهم النص "[1].

لقد مثلت اللغة المادة الأولية التي بدونها لا يستطيع الكاتب إبداع نصه، واتجهت الدراسات اللغوية اللسانية الحديثة منذ سوسير إلى دراسة اللغة والكلام دون أي تمييز بين أنواع الخطابات سواء الفردية أو الأدبية، أو حتى إذا كان الخطاب بالعامية ،أما الفكرة الأساسية للأسلوبية " فلم تعد تهتم بالكلام وحده بقدر ما أصبحت تهتم بكيفية صياغة هذا الكلام وقولبته ليدخل محراب العملية الاتصالية" [2]، وقد انطلقت الأسلوبية من هذه الثنائية فدرست الوجه الآخر للكلام الذي لم يتطرق إليه سوسير فدرست خصائص التعبير كما ذكرنا عند بالي، ثم تنوعت الدراسات والمدارس الأسلوبية متجاوزة بدراساتها علم اللغة الحديث مستعملة الوصف والتعبير والإحصاء باحثة عن الأثر النفسي الذي يخلفه النص، مجتهدة في بيان فرادة وتنوع الأساليب التي تصدم القارئ وتؤثر فيه، فالبحث الأسلوبي يدرس " اللغة الأدبية لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء، بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية ، والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز "[3].

ولعل أبرز الفروق بين علم اللغة الحديث والأسلوبية وأهمها، أن اللسانيات وجهت عنايتها الكاملة لدراسة الجملة ، واعتنت بالتنظير للغة تمثله القوانين المتعارف عليها، كما سعت لبيان وكشف واستقصاء هذه القوانين، أما الأسلوبية فوجهت العناية التامة للإنتاج الكلي للكلام، وما هو منجز فعلاً، كما اهتمت بالأثر المتروك في نفس المتلقي، مع اهتمامها بالقيمة الإبلاغية والإفهامية ، ووصفت الكلام بأنه نشاط ذاتي في استعمال اللغة [4].

---

(1) أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص40).

(2) الوعر ، الاتجاهات اللسانية (ص143).

(3) عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص186).

(4) ابن يحيى ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري (ص25).

يتضح من الفروقات السابقة بين اللسانيات و الأسلوبية " أن المشترك بين الطرفين هو اللغة غير أن التباين يتجسد في النتائج فاللسانيات تنطلق في عملية الوصف و التحليل من الجملة و بالتالي يكون التعامل مع النص على أنه مجموعة من الجمل، في حين تنطلق الأسلوبية من النص باعتباره وحدة كلية أو منتجاً كلياً، وهذا يؤدي إلى نتائج متباينة" [1].

ثانياً : علاقة الأسلوبية بالبلاغة

طرح بعض الباحثين الأسلوبيين الأسلوبية كبديل شرعي ووحيد للبلاغة العربية وأعلن البعض وفاة البلاغة العربية، بعد اتخاذهم الأسلوبية منهجاً لمقاربة النصوص الادبية واستجلاء جمالياتها ، فقد رأى أصحاب هذا التوجه أن المعيارية في قوانين البلاغة الثابتة والسابقة على العمل الأدبي بمثابة "المزالق التي وقعت فيها البلاغة أتاح للأسلوبية أن تكون الوريث الشرعي لها "[2] .

لقد كان للبلاغة " أن تبقى تتبوأ مكاناً في الدراسات اللغوية واللسانية الحديثة ، لولا بروز علم جديد من عباءة اللسانيات، واستواؤه علماً متميزاً ذو مناهج خاصة وتوجهات معينة على مستويي التنظير والممارسة معاً، وهو الأسلوبية فعلى الرغم من اعتراف كثير من الأسلوبيين المعاصرين بأن كثيراً من مباحث البلاغة القديمة ما زالت محتفظة بجديتها وأهميتها على الرغم من الإساءة التي لحقت بها على المستوى التنظيري في الشروحات والتلخيصات فإن هذه الحقيقة لم تشفع للبلاغة في شيء، وبقيت الدراسات الأسلوبية المعاصرة تردد المقولة التي مفادها أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر، ومعنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلاً عن البلاغة"[3].

لقد نظر الباحثون الأسلوبيون إلى البلاغة بهذه النظرة كونها سابقة على العمل الأدبي وانطلاقها من قوانين معيارية كثيرة التفرع، تهدف من خلالها إلى تقويم النص والحكم عليه بالجودة أو الرداءة، كما أن البلاغة لم تعط المتلقي إلا أقل القليل فهو أحد جوانب سياق أو

(1) السعدي ، البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري (ص33).

(2) عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص259).

(3) أبو العدوس ، البلاغة و الأسلوبية (ص169).

مقتضى الحال، إضافة إلى الفصل التام بين الشكل والمضمون، وعدم الاكتراث بالعوامل الخارجية المحيطة بالنص، بخلاف بعض المدارس الأسلوبية وخاصة أسلوبية ريفاتير .

حيث رأى البعض من خلال ذلك أن العلاقة القائمة بين الأسلوبية والبلاغة العربية القديمة علاقة تنافر وتباين "فالأسلوبية والبلاغة كمتصورين فكريين تمثلان شحنتين متنافرتين متصادمتين لا يستقيم لهما وجود في تفكير أصولي موحد "[1].

ويتابع الدكتور المسدي كلامه فيقول :" معنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلاً عن البلاغة والمفهوم الأصولي للبديل – كما نعلم– أن يتولد عن واقع مُعطى وريث ينفي بموجب حضوره ما كان قد تولد عنه ، فالأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت، هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضاً "[2]، والذي دفع الباحثين لإطلاق مثل هذه الأحكام على البلاغة هو ما تميزت به الأسلوبية عن البلاغة العربية في مقاربتها للخطابات الأدبية وسعيها الدائم لبيان الأثر الذي يتركه النص في متلقيه، وهي مباحث غابت عن البلاغة العربية كما أن الأسلوبية تتعامل مع النصوص بعد إبداعها، ولا قوانين سابقة أو أحكام معيارية معلقة أمام النص وصاحبه، كما أن البلاغة سعت دائماً للحكم على العمل الأدبي بالجودة أو الرداءة من خلال أحكام كانت في بدايتها انطباعية على غرار الأحكام التي طرحت في قضية السرقات الشعرية، حيث تجاوزت الأسلوبية هذه الأحكام من خلال ما يسمى الآن بالتناص، إضافة لتلك الروح والحيوية التي يبعثها المتلقي في النص، حيث تنطلق الأحكام النقدية الأسلوبية من خلال آراء وتوجهات القراء إزاء العمل الأدبي، ولعل العنصر الأبرز في مقاربة النص أسلوبياً هو التعامل مع النص وحدة لغوية متكاملة بجميع دواله ودلالاته ، خلافاً للبلاغة العربية التي وجهت دراساتها للكلمة والجملة .

إن العلوم اللسانية في تطور مستمر ودائم ولكنه ليس من اليسير على المرء "أن يتقبل فكرة وراثة علم ما لعلم سابق، طالما أن هذه الوراثة تحمل في طياتها الدلالة على إفناء العلم السابق

(1) المسدي ، الأسلوبية والأسلوب (ص52).

(2) المرجع السابق ، ص52.

بوصفه علماً مستقلاً له تميزه الخاص، واقتصار كينونته، فيما بعد تحقق الوراثة، على تلك الكينونة الظلية التي لا تكاد تبين"[1].

إن الملامح العامة لكل من البلاغة والأسلوبية تظهر بشكل ولو يسير وجود روابط ولو يسيرة بين العلمين ، فالأسلوبية تهتم بعالم الجمال الموجود في النص وتسعى لفهم معماريته وأثر ذلك على المتلقي وهذه النظرة ترتبط بشكل أو بآخر "بالدراسات البلاغية القديمة وترتبط الى حد ما بجهد البلاغيين القدماء في هذا المجال "[2] .

إن الأسلوبية عالجت مسائل وقضايا لم تعالجها البلاغة العربية القديمة ، وتفوقت عليها في معالجتها النصوص الأدبية، إلا انه هناك الكثير من أوجه الاتفاق والالتقاء بينهما أنَّ " كليهما يتعامل مع الجانب الجمالي للغة ، وعلاقة اللغة الإبداعية بالمبدع أولاً، ثم بالمتلقي ثانياً وهنا يمكن ملاحظة هذه العلاقة من خلال تأمل ما في علوم البلاغة العربية من قضايا بلاغية يمكن أن تشكل أساساً لكثير من القضايا التي تعالجها الأسلوبية الحديثة"[3] .

ويميل الباحث إلى أن علاقة البلاغة بالأسلوبية علاقة تكاملية، حيث أن الأسلوبية أكملت جوانب النقص، وغطَّت جوانب القصور في مقاربة الخطابات الأدبية، فما زال الدارسون الأسلوبيين يتكئون على مباحث البلاغة العربية في استجلاء معالم الجمال، وفهم هندستها ومعماريتها . ورغم هذا الاتكاء الواضح إلا أن الأسلوبية جعلت النص مفتوحاً أمام المتلقي فالنص لا يُقرأ قراءة واحدة بل تتوالى قراءات النصوص إلى عدد لا نهائي .

ثالثاَ : علاقة الأسلوبية بالنقد

توصف الأسلوبية في مفهومها العام بأنها علم يسعى إلى مقاربة النصوص الأدبية وغير الأدبية متخذة من اللغة الركيزة الأساسية، حيث يتم مقاربة النص من خلال لغته وعناصره وبنيته ومقوماته والظروف المحيطة به، فالأسلوبية تتخذ من " اللغة والبلاغة جسراً تصف به النص الأدبي وقد تقوم أحياناً بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، مراعية

(1) أبو العدوس ، البلاغة و الأسلوبية (ص169– 170).

(2) عودة ، تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي (ص69).

(3) المرجع السابق ، ص70.

في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي، ومن ثم فإن الدراسة الأسلوبية عملية نقدية، ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه"[1].

ولكن النقد يعتمد "في اختياره عنصري الصحة والجمال، والصحة مادة الكلام، أما الجمال فجوهره، وتكون الأسلوبية بمثابة القنطرة التي تربط نظام العلاقات بين علم اللغة والنقد الأدبي. وهي مرحلة وسطى بين علم اللغة والدراسات الأدبية، فترتبط باللغة والأدب على حد سواء"[2].

والملاحظ على العلاقة بين النقد والأسلوبية أنها علاقة فيها الكثير من التقارب وأوجه الشبه، مع اختلاف في المنهجية ، فكلاهما يبحث في النصوص الأدبية بغية إدراك جمالها من خلال العناصر الكلامية التي يُبنى منها النص فهذا التقارب يتم من "خلال التعاون على محاولة الكشف عن المظاهر اللغوية المتعددة للنص الأدبي ، من حيث التركيب واللغة والموسيقى "[3].

ولعل معظم الباحثين الذين تحدثوا عن هذه العلاقة بين الأسلوبية والنقد يمكن إجمال آرائهم جميعا تحت ثلاثة تيارات هي :

1) الأسلوبية مغايرة للنقد الأدبي ولكنها لم ترثه بعد . فالأسلوبية تتوجه بكليتها إلى اللغة التي تعد المكون الأساسي للنص وبهذا لا يمكن "أن تؤول إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية فضلاً عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي أصولياً، وعلة ذلك أنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته، فهي قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ ، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب، ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه "[4] . فقد رفض أصحاب هذا الاتجاه شمولية الأسلوبية كمنهج لتحليل النصوص وحصروا عملها ضمن المستويات التي يُحلل النص من خلالها ، أما عمل الناقد الأدبي فيتمثل بإصدار الأحكام مستخدماً في ذلك أدوات كثيرة كاللغة والذوق، وبعض العلوم الأخرى كعلم النفس وعلم التاريخ . ويؤدي هذا القول إلى أن الأسلوبية تركز على العمل

---

(1) أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص51).

(2) بن ذريل ، النقد والأسلوبية (ص149).

(3) أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص52).

(4) المسدي ، الأسلوبية والأسلوب (ص119).

الأدبي من خلال لغته، وليس من وظيفتها إصدار الإحكام في شأن الأدب وتقييمه، إنما يتسع مجال ذلك إلى اتجاهات نقدية أخرى[1].

إن العلاقة بين الأسلوبية والنقد علاقة اشتراك ومنفعة متبادلة حيث أن "الأسلوبية منهج علمي في طرق الأسلوب الأدبي ، فهي إذن نظرية شمولية فيه من حيث إنها تحدده وتضبط السبل العلمية لتحليله اختبارياً ... وكل نظرية نقدية في الأدب تقتضي الاحتكام إلى مقياس الأسلوب باعتباره المظهر الفني الذي يقوم به قوام الإبداع الأدبي "[2].

2) العلاقة بين هذين العلمين علاقة جدلية تقوم على ما يقدمه كل علم للآخر [3] . فكلا العلمين بإمكانه إفادة العلم الآخر بطرق شتى تتضافر لاستجلاء القيم الفنية والتعبيرية والحكم على العمل الأدبي ، فلكل علم خبراته الخاصة التي توفرت له في مجال دراسته "فالنقد الأسلوبي لا يمكنه أن يستوفي كل جوانب العملية الإبداعية إلا إذا هشم أطرافه حتى تتسع له طاقة الدرس الأسلوبي ، أو مط الدرس الأسلوبي فوق طاقته ليتسع للعمل الأدبي بكل جوانبه "[4].
3) تغيرت طبيعة النقد واستحالت إلى نقد للأسلوب، فصار أحد فروع علم الأسلوب، ومهمة النقد تتحدد في كيفية مد علم الأسلوب بتعريفات ومعايير جديدة [5].
4) إن وجه الإفادة الذي يمكن للدرس الأسلوبي أن يقدمه للنقد يتمثل في الدراسة المتكاملة لبنية النص اللغوية في جميع مستوياتها، كما تتمثل إفادة النقد للدرس الأسلوبي في عدة مجالات مختلفة قد تكون نفسية، أو اجتماعية، أو حتى جمالية حتى يتسنى للدرس الأسلوبى وصف نفسه بالكمال في مقاربة النصوص .

---

(1) ينظر ، عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص379).

(2) المسدي ، الأسلوبية والأسلوب (ص110).

(3) ينظر ، أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص 52-53).

(4) عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب (ص32).

(5) ينظر ، عبد البديع ، التركيب اللغوي للأدب (ص123).

المبحث الرابع : الاتجاهات الأسلوبية

مع انطلاق مصطلح الأسلوبية في سماء النقد، مع الأخذ بعين الاعتبار المرجعيات التي انطلق منها هذا المصطلح العلمي الجديد في مقاربة وتحليل الخطاب الأدبي وفق هذه الآلية الجديدة، فقد كان لعلم اللغة الحديث دور كبير في نشوء هذا العلم الجديد إضافة إلى علاقته بعلمي البلاغة والنقد الأدبي والعلوم الأخرى ، كانت هذه المرتكزات والعلاقات سبباً في تنوع المدارس الأسلوبية وتعددها، وفق الجهة التي ينظر منها أصحاب كل مدرسة، فقد غدت الأسلوبية بمثابة أيكة كثيفة متعانقة الأغصان متنوعة الأشكال متعددة الفروع . هذا التعدد والتنوع في المدارس الأسلوبية نتيجة نزعات فردية في طريقة النظر إلى الأسلوب فمن المدارس ما درست الأسلوب إلا من أجل الأسلوب بوصفه ظاهرة ، ومنهم من درسه لموضوعية العلم ومنهم من درسه كفاعل في موضوعه ومؤثر فيه [1]. لذلك " تنوعت المدارس الأسلوبية وتفرعت مباحثها واتجاهاتها حتى بات من الصعب حصر فروعها ، ومع ذلك فقد تحدث الدارسون عن اتجاهين كبيرين يندرج تحتهما العديد من المدارس والاتجاهات الأسلوبية، هما : الاتجاه الجماعي الوصفي أو أسلوبية التعبير، والاتجاه الفردي أو الأسلوبية التأصيلية "[2].

أولا : الاتجاه الجماعي الوصفي أو أسلوبية التعبير

الأسلوبية التعبيرية

رائد هذه المدرسة شارل بالي، ويعدّ المؤسس الفعلي للأسلوبية، وقد استفاد من آراء أستاذه سوسير عن اللغة، حيث طورها ونظر للغة من جانبيها الشكلي والمنطقي، فقد كانت آراء سوسير اللغوية تنص على التفريق بين ثنائية اللغة والكلام، يقول سوسير : "تشمل دراسة اللسان جزءين : الأول : جوهري وغرضه اللغة . الثاني ثانوي ، وغرضه الجزء الفردي من اللسان ونعني به الكلام"[3] ، وبهذا يكون سوسير قد وجه دراساته واهتماماته إلى شق واحد من الثنائية التي طرحها وهي "اللغة"، ولكن تلميذه شارل بالي وجه اهتماماً كبيراً للشق الثاني من ثنائية أستاذه "الكلام" ففرق بين نوعين من الكلام هما الخطاب العادي، والخطاب الأدبي "الفني" فالخطاب بنوعيه "ما هو حامل لذاته غير مشحون البتة، وما هو حامل للعواطف والخلجات

(1) ينظر ، عياشي ، مقالات في الأسلوبية (ص43).

(2) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص80).

(3) دي سوسير ، محاضرات في الألسنية العامة (ص32).

وكل الانفعالات "[1]، فهو أول من تنبه للجانب الوجداني للغة "فقد رأى بالي أن اللغة تتكون من نظام لأدوات التعبير ، وأن مهمتها لا تتوقف عند مجرد نقل الأفكار بل تتجاوز ذلك إلى نقل المشاعر والأحاسيس أيضاً، إنها وعاء الفكر والعاطفة" وبهذا التحديد لدور اللغة في نقل العواطف والمشاعر والأحاسيس نقل بالي التفكير الأسلوبي نقلة نوعية اتجهت بشكل كبير إلى المتلقي الذي سيتلقى أحاسيس كاتب النص ويماهيه في تجربته. هذه النقلة تمثلت "بتغيير منهجية البحث الأسلوبي من الوجهة التاريخية إلى الوجهة الوصفية القائمة على عد اللغة ملكة إنسانية "[2] .

فمفهوم الأسلوبية عند بالي "يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفياً على المستمع أو القارئ، ومهمة علم الأسلوب لديه هي البحث عن القيم التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة ، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة ، فاللغة بالنسبة له هي مجموعة من الوسائل التعبيرية المعاصرة للفكر، وبوسع المتحدث أن يكشف عن أفكاره بشكل عقلي موضوعي يتوافق مع الواقع بأكبر قدر ممكن، إلا أنه كثيراً ما يختار إضافة عناصر تأثيرية تعكس جزئياً ذاته من ناحية والقوى الاجتماعية المرتبط بها من ناحية أخرى، وعلم الأسلوب يدرس هذه العناصر التعبيرية للغة من وجهة نظر محتواها التأثيري "[3].

فأسلوبية بالي تدرس " وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغوياً، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية ... حيث يشكل المضمون الوجداني للغة موضوع الأسلوبية عند شارل بالي"[4] .

وبهذا التوجه العميق نحو دراسة المحتوى العاطفي للغة خالف بالي "الدراسات البلاغية القديمة القائمة على الأنماط والصور التقليدية "[5].

---

(1) المسدي ، الأسلوبية والأسلوب (ص 40).

(2) أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص89).

(3) فضل ، علم الأسلوب (ص 97 – 98).

(4) جيرو ، الأسلوبية (ص54).

(5) أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص90).

ودراسة المحتوى العاطفي للغة لا يعني بشكل من الأشكال إهمال المباحث البلاغية التقليدية وباقي فروع اللغة للوقوف على خصائص الأسلوب التعبيري فقد "اتكأت الأسلوبية الوصفية على معطيات لغوية عديدة، كان النحو في طليعتها، بالإضافة إلى الأشكال البلاغية التقليدية وتناولت الدراسات الوصفية الأسلوبية وصف ظواهر النظام اللغوي عن طريق دراسة المستويات اللغوية كلها، ودرست النصوص الأدبية من الخارج، باعتبار السلوك اللغوي المظهر الأساسي الذي يمكننا الوقوف عليه لمعرفة المكنون العاطفي والتعبيري الذي ينطوي عليه النص "[1].

وبهذا تكون أسلوبية التعبير " دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة "[2].

ومن أهم الخصائص التي تميز الأسلوبية التعبيرية، أنها تدرس علاقات الشكل المتعددة بالتفكير ، ولا تخرج عن إطار اللغة أو الحدث اللساني، كما أنها تنظر إلى البنى ووظائفها داخل نظامها اللغوي، وأشد ما يميزها أنها تدرس الأثر لذلك فهي على علاقة وطيدة بعلم الدلالة ودراسة المعاني [3].

لقد وجه بالي عناية خاصة ليس للأسلوب الأدبي فقط بل عمم أسلوبيته الوصفية التعبيرية على "كل كلام مشحون بالعواطف"[4]، فالأسلوبية التعبيرية تهتم "بتتبع بصمات الشحن في الخطاب عامة "[5].

ويرى الباحث أن أسلوبية بالى تستجلي معالم الأثر الوجداني في نفس المتلقي، بعد تعرضه لأسلوب الأديب من خلال نصه، وكيف أثر فيه هذا الأسلوب، ومستوى نسبة الشحن التي أصابت عاطفة المتلقي. فدراسة النصوص الأدبية المشحونة بالعواطف هي أهم ماتسعى إليه أسلوبية بالي، وتوجه إليه عنايتها .

---

(1) أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص90).

(2) جيرو ، الأسلوبية (ص53).

(3) عياشي ، مقالات في الأسلوبية (ص44).

(4) ابن يحيى ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري (ص12).

(5) المسدي ، الأسلوبية والأسلوب (ص37).

الأسلوبية الإحصائية

وهي الأسلوبية التي اعتمدت على الإحصاء الرياضي في كشف سمات الأسلوب وخصائصه للدخول إلى عوالم النصوص الأدبية، بهدف البعد عن الذاتية والانطباعية في النقد والاستدلال على الظواهر الأسلوبية من خلال الإحصاء، وفيها يتم الكشف عن السمات الأسلوبية من خلال المنهج العلمي، وبيان ما يميز الأسلوب عن غيره من الأساليب .

والإحصاء هو العلم الذي "يدرس الانزياحات، وهو المنهج الذي يسمح بملاحظتها وقياسها وتأويلها فهو أداة فعالة في الدرس الأسلوبي "[1].

وأول مَنْ وجه الدراسة الأسلوبية للاستعانة بالمنهج الإحصائي هو بير جيرو في كتابه الخصائص الإحصائية للكلمات[2] .

فقد أسس بير جيرو الأسلوبية الإحصائية بتوظيف الإحصاء لرصد بنيات المعجم الدلالي عند الأدباء من خلال مؤلفاتهم المتميزة، وذلك باستقراء الحقلين الدلالي والمعجمي ، حيث قام برصد الكلمات التي تميز كاتباً أو مبدعاً ما من خلال الإحصاء فبحث عن التكرار والتواتر ...الخ أي على كل ما يميز الأديب ويتعلق بأسلوبه الذي يشكل هويته ويجعله متفرداً بهذا النمط من التعبير [3].

ويمكن الوصول للمميزات والملامح الأسلوبية للنصوص " عن طريق الكم . تقترح إبعاد الحدس لصالح القيم العددية وتجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النص ... أو بالنظر إلى متوسط طول الكلمات والجمل، أو العلاقات بينها أو العلاقات بين النعوت والأسماء والأفعال ثم مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلاتها في نصوص أخرى"([4]) .

---

(1) الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث (ص20).

(2) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص81).

(3) ينظر ، جميل ، اتجاهات الأسلوبية (ص 17 ، 18).

(4) بليث ، البلاغة والاسلوبية (ص 58 ، 59).

والأسلوبية الإحصائية "امتداد للأسلوبية التعبيرية وتقوم غالباً على دراسة ذات طرفين، أولهما إحصاء التعبير بالحدث، أي الكلمات والجمل التي تعبر عن حدث، الأفعال والجمل الفعلية وثانيهما إحصاء التعبير بالوصف، أي الكلمات التي تعبر عن صفة "[1].

ويرى أصحاب الأسلوبية الإحصائية أن اعتماد الإحصاء كوسيلة علمية موضوعية تجنب الباحث مغبة الوقوع في الذاتية"[2]، وهي طريقة مثلى عندما يراد الوصول إلى مؤشرات موضوعية في فحص لغة النصوص الأدبية، وتشخيص أساليب المنشئين[3].

ويمكن للأسلوبية الإحصائية أن تفرق بين الأساليب المختلفة للأدباء المختلفين، فباستعمالها نفرق بين" أسلوب كاتب وآخر، وذلك من خلال رصد معجم كاتب أو شاعر، ودلالة تكرار كلمة معينة عدداً من المرات، أو التعرف على نسبة عدد الجمل الفعلية إلى الوصفية ، ودلالة الجمل الفعلية على الأسلوب الانفعالي والحركي، أو دلالة الجمل الوصفية على الأسلوب العقلاني"[4].

إن تتبع أسلوب شاعر ما يتحدث مثلاً عن قضية وطنية وآمالاً لشعبه سنجده يُكثر في أسلوبه من استعمال التعبير بالحدث أي الأفعال بجميع أنواعها و الجمل الفعلية، أملاً في التغيير ولكن إذا تتبعنا أسلوب شاعر يتحدث مثلاً عن محبوبته التي فارقها سنجد التعبير بالوصف هو المسيطر في هذا النوع من القصائد، إن التحليل الأسلوبي في طبيعته يتجه إلى "الألفاظ ممثِّلة لجوهر المعنى؛ فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة وتأثير ذلك على الفكرة ، كما يتم في ضوء تجاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة"[5].

فضلاً عن أن التجربة الشعورية للشاعر تستدعي التعبير بإحدى الطريقتين حسب ما يقتضيه المقام فالتجربة الشعورية ترتبط بشكل أو بآخر بأسلوب الأديب .

---

(1) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص81).

(2) ابن يحيى ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري (ص21).

(3) ينظر ، مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية (ص57).

(4) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص81).

(5) عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص207).

وترجع أهمية التحليل الإحصائي إلى التمييز بين "السمات والخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السمات التي ترد في النص وروداً عشوائياً"[1]. حيث أن الاتجاه إلى دراسة سمات وردت عشوائياً في النص بدون قصد، من شأنه إبعاد النص عن أهدافه ومقاصده ، والاتجاه بالتحليل إلى غير مراد الكاتب .

وتتبدى نجاعة المنهج الأسلوبي في إمكانية الترجيح في نسبة المؤلفات المجهولة النسب أو المشكوك في نسبها إلى أصحابها حيث " تشتد الحاجة إلى الاستعانة بالمنهج الإحصائي عندما تنعدم الشواهد التاريخية أو الوثائقية النصية التي يمكن الاعتماد عليها لترجيح قول على قول، حينئذ يكون القياس الكمي لسمات معينة في نصوص مقطوع بنسبتها إلى مؤلفيها ومقارنة نتائج القياس بما يتمخض عنه قياس السمات نفسها في النص مجهول المؤلف أو المشكوك في نسبته إلى مؤلفه – أساساً طيباً لحل مثل هذه المشكلات"[2].

إن الترجيح أو القطع بنسبة عمل أدبي مجهول إلى مؤلفه ، وإقصاء ذاتية الناقد من مزايا الأسلوبية الإحصائية التي تعدّ في كثير من الأحيان عنصراً أساسياً مكملاً للمدارس الأسلوبية الأخرى "فهي لا تساهم في تحديد القرابة الأدبية وحسب بل تعمل على تخليص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه ومن هذه الزاوية يمكن للإحصاء أحياناً أن يكمل مناهج أسلوبية أخرى بشكل فعال "[3].

إن تحليل النصوص واستكشافها وسبر أغوارها والوقوف على خصائصها عبر آلية الدرس الأسلوبي عامة واتباع المنهج الإحصائي خاصة هو في "حقيقته اتجاه إلى شكل مميز من أشكال اللغة، ركبت عبره عناصرها بطريقة غير مألوفة في مجالات التعبير الأخرى، وترابطت وحداتها بنظام ينطوي على الكثير من الأسرار، وانطلقت من مصادر بعيدة، تحتاج في استكشافها إلى سبر الكثير من أغوار النص وإعادة قراءته، وملاحظة ما يكمن وراء صوره وتراكيبه "[4].

---

(1) مصلوح ، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية (ص51).

(2) المرجع السابق ، ص 63.

(3) بليث ، البلاغة والأسلوبية (ص60).

(4) فرج العقدة ، التحليل النقدي للشعر (ص4).

لذلك أصبح المنهج الإحصائي "صاحب اليد الطولى في مجال الأسلوبيات باعتباره نموذجاً للدقة العلمية التي لا تترك مجالا لذاتية الناقد أو الباحث كي تنفذ إلى العمل الأدبي "[1].

الأسلوبية البنائية

تعتمد الأسلوبية البنائية في مضمونها وطرق تحليلها النصوص ، على أسلوبية شارل بالي حيث "ارتكزت البنائية في تطورها على مذهب شارل بالي في الأسلوبية الوصفية"[2]، التي اعتمدت ثنائية دي سوسير في التفريق بين اللغة والكلام ، حيث نظر بالي إلى الوجه الآخر للشق الثاني من ثنائية أستاذه سوسير (الكلام) فدرس الوسائل التعبيرية وأثرها الكبير في إنتاج معاني النصوص والخطابات الأدبية وغير الأدبية ، وبهذا تكون الدراسة البنيوية للأسلوب ذات مرجعيات لسانية لغوية ، حيث تعدّ الأسلوبية البنائية "مداً مباشراً من اللسانيات التي تعتمد أساساً على دراسات دي سوسير ... حيث تنطلق في دراستها من النص بوصفه بنية مغلقة وتركز الأسلوبية البنيوية على تناسق أجزاء النصوص اللغوية وهي تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية"[3].

ويعدّ رومان جاكبسون رائداً لهذا الاتجاه حيث جعل من الأسلوب الميدان الأول والأخير للبحث[4]. فقد انطلقت الأسلوبية البنائية عند جاكسون من تعريفه للأسلوبية بقوله :" البحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً "[5].وهو بهذا التعريف يقصر عمل الأسلوبية على الكلام الفني فلا عبرة بباقي الخطابات الأخرى ، وهو بهذا الطرح يمنح الأسلوبية خصوصية البحث في الخطابات الفنية .

اهتم جاكبسون في أسلوبيته البنائية في البحث عن الوظيفة الشعرية للكلام داخل النص الأدبي، وجعل غاية أسلوبيته البنائية في البحث عن العلاقات الداخلية لعناصر النص الواحد

---

(1) عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص198).

(2) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص81).

(3) ابن يحيى ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري (ص17).

(4) المرجع السابق ، ص18.

(5) ربابعة ، الأسلوبية (ص12).

وبين النص المدروس أسلوبياً والنصوص الأخرى الغائبة أو الخارجة عن النص التي تمثل مرجعيات ثقافية واجتماعية تأثر بها النص ، فالنص يتفاعل مع غيره من النصوص [1].

إن أهم ما نادى به جاكبسون في أسلوبيته هو توظيف نظرية التواصل، حيث نقل هذه النظرية من علوم الاتصالات التي تستخدم الذبذبات والموجات الصوتية والكهربائية في توصيل الرسائل فوظف هذه النظرية في مجال اللغة كون اللغة نظام من الدلائل التي يعبر بها الإنسان عن أفكاره [2] . فهي من أهم وظائف اللغة بها يتمكن الإنسان من التواصل مع غيره من بني جنسه سواء كان التواصل لفظياً أم مكتوباً [3].

ويمكن تحديد مفهوم التواصل بأنه التعبير عن الفكرة سواء كان التعبير شفوياً منطوقاً أو تعبيراً مكتوباً، هذا التعبير بإحدى الطريقتين يؤسس لوجود نشاط لغوي يترتب عليه مرسل ومستقبل ويقتصر هذا الاتصال على تقديم ملاحظة، أو الإخبار بحدث أو فكرة ما، للتأثير في المتلقي لذلك توجب على صاحب الأسلوب الاستعانة بكل طاقات اللغة إضافة إلى توظيف الجوانب النفسية والاجتماعية من أجل إحداث التأثير[4].

وتقوم نظرية التواصل اللفظي عند جاكبسون على ستة عناصر هي : "مرسل (متكلم أو مؤلف) ومستقبل (سامع أو قارئ)، ورسالة (نص)، وسياق، واتصال (السمع أو القراءة)، شيفرة أو رمز (اللغة)"[5].

اهتم جاكبسون اهتماماً كبيراً بثنائية الرمز والرسالة، فرأى أن الرسالة هي التجسيد الفعلي للمزج بين طرفي الثنائية، ودراسة الرسالة تعني دراسة الفاعلية الناتجة من وضع الوسائل التعبيرية الشعرية في اللغة [6].

---

(1) ينظر ، أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص74).

(2) ينظر ، أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص124).

(3) ينظر ، بركة ، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون (ص49).

(4) ينظر ، خفاجي وآخرون ، الأسلوبية والبيان العربي (ص19).

(5) ينظر ، أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص125– 129).

(6) ينظر ، درويش ، الأسلوب والأسلوبية (ص65).

لقد مثلت أراء جاكبسون في طرحه السابق عن الأسلوبية البنائية ومعالجته لقضية اللغة والإيصال وثنائية الرمز والرسالة "نقطة مهمة جداً في تطور الدراسات، التي تجسر الربط بين علم اللغة والنصوص الأدبية"[1].

إن طرح جاكبسون السابق لماهية التحليل الأسلوبي البنيوي يثبت بما لا يدع مجالاً للشك مزاوجته بين منهجين نقديين هما الأسلوبية والبنيوية حيث سعى في منهجه هذا إلى استخراج القيم الجمالية والتعبيرية من خلال دراسة العلاقات المكونة لبنية النص.

كما ويعدّ ميشال ريفاتير من مؤسسي الأسلوبية البنيوية حيث سعى إلى كشف أبعادها ودلالاتها من خلال كتابه "محاولات في الأسلوبية البنيوية"[2].

ويعرف ريفاتير الأسلوب بقوله: " هو كل شيء مكتوب فردي ذي مقصدية أدبية "[3] وهو بهذا التعريف يجعل مفهومه للأسلوب يقوم على ثلاثة عناصر هي الكاتب والقارئ والنص، مع الاهتمام الكبير بالقارئ وخاصة المثقف الذي يمكنه إدراك الخصائص الأسلوبية في النص من خلال قراءتين الأولى للوقوف على الظواهر الأسلوبية ورصدها، والثانية قراءة التحليل والتأويل وفك شفرة النص [4].

وذلك لأن القارئ العادي الذي لا يمعن فكره في النص " لا يهتم بالأسلوب يفهم فهماً بائساً الصور والأفكار شأنه شأن الذي لا يتحسس تفاعل ألوان اللوحة ولا ينظر إليها متكاملة ولذلك لا يفهمها في الحقيقة لأن تفاعل الألوان هو أول عناصر الصورة المرسومة"[5].

حيث أولى ريفاتير المتلقي اهتماماً كبيراً فعُرفت أسلوبيته في كثير من الأحيان بأسلوبية التلقي[6].

---

(1) ربابعة ، الأسلوبية (ص12).

(2) ينظر ، ابن يحيى ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري (ص19).

(3) ريفاتير ، معايير تحليل الأسلوب (ص19).

(4) ينظر ، المرجع السابق ، ص137- 139.

(5) تشيتشيرين ، الأفكار والأسلوبية (ص21).

(6) ينظر ، ربابعة ، الأسلوبية (ص18).

فقد تجاوز ريفاتير العلاقة "السائدة التي كانت تنظر إلى العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك ولا تتعدى ذلك إلى حدود التفاعل والمشاركة، ولكن النظرة إلى القارئ بدأت تتغير، فالقارئ لم يعد مستهلكا، ولم يعد النص هو الذي يمارس السلطة على القارئ ، وإنما يقوم القارئ هو الآخر بممارسة سلطة على النص حتى يستطيع أن يدخل إلى عالمه ويشارك في إكمال ما هو غائب في النص "[1].

لذلك دعا إلى اعتماد قارئ ناقد أو مخبر يستطيع الحكم على النص وهو دور يقوم على الوعي والإدراك ، لذلك وجه عنايته إلى العناصر الأسلوبية ذات التأثير الفعلي في القارئ التي أودعها صاحب النص في نصه، لذلك رأى أن أراء القراء تصلح لأن تكون نقطة البداية لعمل المحلل الأسلوبي وليس النص نفسه فالنص لا يمثل نقطة انطلاق [2].

لقد منح ريفاتير القارئ "دوراً أساسياً وفاعلاً في عملية القراءة ، فلم يعد القارئ مرسَلاً إليه فقط وإنما أصبح متلقياً قادراً على الدخول أو العبور إلى النص أو الاندماج فيه "[3].

أسس ريفاتير نظريته وما توليه للقارئ من دور هام وفعلي على عنصر المفاجأة "التي تصدم متقبل الرسالة وتحدث تشويشا له فكلما كانت السمة الأسلوبية متضمنة للمفاجأة فإنها تحدث خلخلة وهزة في إدراك القارئ ووعيه "[4]. فغاية الأسلوبية البنائية عند ريفاتير تتمثل في "تكثيف طاقات التعبير في اللغة إلى الحد الأدنى الذي يضمن فيه المرسل نفاذ الرسالة اللغوية إلى صميم أحاسيس المستقبِل، أي أن المرسل يستخدم الخصائص الأسلوبية بطريقة خاصة تمكنه من إبلاغ مضمون رسالته إلى المستقبِل على أفضل وجه"[5].

ومن الظواهر الأسلوبية عند ريفاتير ظاهرة تجاوز النمط التعبيري المتعارف عليه والإتيان بالصيغ التعبيرية النادرة التي تحقق انتباه القارئ وتمكنه من استجلاء دلالات النص والوصول إليها . كما تناول ريفاتير مبدأ الطابع الشخصي للأسلوب، حيث أن لكل كاتب أسلوباً

---

(1) ربابعة ، جماليات الأسلوب والتلقي (ص99).

(2) ينظر ، ابن يحيى ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري (ص20).

(3) ربابعة ، جماليات الأسلوب والتلقي (ص100).

(4) ربابعة ، الأسلوبية (ص17).

(5) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص78).

معيناً يمنحه خصوصية في طريقة إبلاغ مضامين نصوصه، هذه الخصوصية تتحقق شريطة تواترها وانتظامها وتحقيقها دلالات نوعية [1].

لقد حدد ريفاتير معايير التحليل الأسلوبي من أجل الوصول إلى نتائج بعيدة عن الذاتية والانطباعية، وتجاهل الأحكام المسبقة من خلال فرادة النص المُحلل، القارئ المخبر المثقف الذي يكون وسيطاً بين المرسل والمحلل الأسلوبي، إضافة إلى الانحراف، والسياق بشقيه الأكبر والأصغر ، والتشبع ، وعنصر المفاجأة [2].

لقد ربط ريفاتير بين الأسلوبية البنائية ونظرية التلقي ربطاً واضحاً من خلال آرائه السابقة فمجمل الآراء والمفاهيم الخاصة بالأسلوب عنده هي ما جذبت انتباه القارئ وجعلته يتوقف ملياً أمام هذه العناصر والسمات الأسلوبية[3].

الأسلوبية الصوتية

علم يدرس العناصر الصوتية في لغة الإنسان التي تحمل الوظيفتين الانفعالية والندائية وتتمثل هذه العناصر في كيفية النطق والنبر وحدة الصوت، حيث تسمح هذه العناصر بتكوين فكرة عن المتكلم كأصله الاجتماعي أو عمره أو منطقة سكناه أو درجة ثقافته [4].

فالتنغيم والجرس في الصوت وكل الوحدات الصوتية في لغة ما تندرج تحت ما يسمى بعلم الأسلوب الصوتي الذي يساعد كثيراً في تحديد مرجعيات المتكلم[5].

والأسلوبية الصوتية يقابلها في العربية علم الجمال الصوتي الذي يهتم بدراسة الأصوات في النصوص الشعرية، ويساعد في كشف أبعاد النص التي تؤثر على المتلقي، حيث يقوم

---

(1) ينظر ، أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص78).

(2) ينظر ، ابن يحيى ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، (ص20 ، 21) ، و مكرسي ، التفكير الأسلوبي عند ريفاتير (ص70 – 93).

(3) ينظر ، أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص140).

(4) ينظر ، يعقوب وأخرون ، المعجم المفصل في اللغة والأدب (ص623).

(5) ينظر ، الحساني ، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس (ص33).

رصد ووصف وتصنيف هذه الظواهر الصوتية، وبذلك يتم استهلاك طاقة النص وفهم المغزى من خلال الإدراك للاستخدام الفني، وإدراك الوظائف الجمالية للأصوات والألفاظ [1].

وتعدُّ الأسلوبية الصوتية أحد فروع الأسلوبية البنائية، وتهتم بدراسة العلاقة بين ثنائية الصوت والمعنى، ويعد جاكبسون هو المؤسس لهذا الفرع الجديد من الأسلوبية حيث رأى أن العلاقة بين الصوت والمعنى "قد تكون علاقة مشابهة أو علاقة مغايرة، وذلك حسب رمزية الصوت وعلاقته الموضوعية، وأن هذه العلاقة تتجلى في الشعر الذي يراه منطقة تتحول فيها العلاقات بين الأصوات والمعاني من علاقات خفية إلى علاقات جلية"[2].

ومن خلال هذه النظرة إلى العلاقة بين الصوت والمعنى وتوفره في الشعر لاحتوائه الكثير من المقومات التي تبرز العلاقة بين الصوت والمعنى كالوزن الشعري والقوافي بأنواعها التي تمنح الشعر موسيقاه الخارجية والداخلية أسس جاكبسون أساساً هاماً من أسس تحليل الشعر هو التوازي وذلك لأن " بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر، وأن الوزن هو الذي يفرض التوازي لأن بنية البيت الموسيقية والوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعاً متوازياً، ويرى أن الأصوات في هذه الحالة أسبق من الدلالة"[3].

وتعتمد الأسلوبية الصوتية في تحليلها الشعر على "المتغيرات الأسلوبية الصوتية الأسلوبية وبمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية تستطيع اللغة أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية"[4].

وفي سياق الدراسات الأسلوبية الصوتية تم التمييز بين ثلاثة مستويات في آلية تحليل الخطابات الأدبية هي: الصوتية التمثيلية، تهتم بدراسة الصوائت باعتبارها عناصر لغوية جديرة بالدراسة ولها دلالاتها، والأسلوبية الندائية وتهتم بدراسة المتغيرات الصوتية الهادفة إلى إحداث أثر في

---

(1) ينظر ، الضالع ، الأسلوبية الصوتية (ص15).

(2) أبو علي ، البحث الأدبي واللغوي (ص75).

(3) المرجع السابق ، ص75 – 76.

(4) جيرو ، الأسلوبية (ص60).

السامع، والصوتية التعبيرية التي تدرس المتغيرات الناتجة عن المزاج، وعن السلوك العفوي للمتكلم [1].

لقد اتجهت الدراسات الأسلوبية الصوتية إلى دراسة وتحليل لغة الشعر "وتوصيف مستويات النص وتمييزها لتخصص فاعلية كل مستوى وأثره في تواشج الأنساق التعبيرية وترابطها، وقد عولت هذه الدراسات على وصف المستوى الصوتي"[2].

هذا الاهتمام إلى دراسة صوتية الشعر نابع من جوهر موسيقاه الداخلية والخارجية فأساس الشعر موسيقاه ثم أن هناك "إمكانات تعبيرية كافية في المادة الصوتية، هذه التأثيرات الصوتية تظل كامنة في اللغة العادية حيث تكون دلالة الكلمات منها الظلال الوجدانية لهذه الكلمات بمعزل عن قيم الأصوات نفسها أو مضادة لهذه القيم . ولكنها تنفجر حيثما يقع التوافق من هذه الناحية . وإذن فثمة مجال بجانب علم الأصوات بمعناه الدقيق لعلم أصوات تعبيري يمكن أن يلقي كثيراً من الضوء على ذلك العلم الأول، إذ يقوم بتحليل ما ندركه بالغريزة حق الإدراك وهو أن ثمة تراسلاً بين المشاعر وبين التأثيرات الحسية التي تحدثها اللغة"[3].

إن الباحث الأسلوبي في تحليله الأعمال الشعرية يكون جل اهتمامه بالجانب الصوتي لما تحمله المفردات من معان تتجاوز العلاقة الطبيعية بين الصوت والمعنى، فهو يبذل جهداً كبيراً في استنطاق النصوص الشعرية صوتياً " فلا يتم الفهم العميق والدقيق للفن إلا من خلال تعاليم لغته الفنية ووسائله الجمالية . وما دام وعاء الأدب ومادته هما الأصوات والألفاظ . فأي تحليل جمالي مشروع للأدب لا يتحقق إلا من خلالهما، أي عن طريق تحليل القالب اللغوي والصوتي للعمل الأدبي"[4].

---

(1) ينظر ، جيرو ، الأسلوبية (ص59 – 60).

(2) الحساني ، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس (ص34).

(3) عياد ، اتجاهات البحث الأسلوبي (ص32– 33).

(4) الضالع ، الأسلوبية الصوتية (ص20).

ثانيا : الاتجاه الفردي أو الأسلوبية التأصيلية

وهي ذات اهتمام كبير بدراسة الأسلوب واستجلاء خصائصه وبيانها، وتولى اهتماماً كبيراً أيضاً لمضامين النصوص للتعرف على نفسية أصحاب النصوص المدروسة، كما تعنى بالبحث والتنقيب عن العوامل البيئية سواء السياسية، والاجتماعية، والدينية التي واكبتها النصوص ساعة إبداعها، "وإذا كانت السمة العامة للأسلوبية التعبيرية الوصفية هي طرح السؤال "كيف" حول النص المدروس، فإن الأسلوبية التأصيلية تهتم بأسئلة أخرى مثل "من أين" و "لماذا" وهذا اللون من التساؤل يقود الباحث بحسب اتجاه المدرسة التي ينتمي إليها، وبحسب اهتماماتها التاريخية والاجتماعية أو النفسية أو الأدبية "[1].

واتجاهات المدرسة الأسلوبية التأصيلية كثيرة من أهم هذه الاتجاهات :

الأسلوبية النفسية الاجتماعية

اهتمت الأسلوبية النفسية الاجتماعية بدراسة وتحليل الأثر الأدبي كوسيلة ناجعة للاطلاع على نفسية الأديب وسبر أغوارها من خلال سمات أسلوبية خاصة وبارزة في نسيج النص الأدبي، الذي يعطي صورة حقيقية عن مضمون الرسالة الموجهة للقارئ.

يعد الباحث الفرنسي "هنري موريير" أحد أبرز رواد هذا الاتجاه الأسلوبي حيث نشر كتابه سيكولوجية الأدب" عام 1959م الذي سعى من خلاله إلى اكتشاف تصور المؤلف للكون من خلال أسلوبه ، وقد حدد خمسة تيارات كبرى تتحرك داخل الأنا العميقة للمؤلف لاستجلاء هذه الرؤية هذه التيارات هي القوة والإيقاع والرغبة والحكم والتلاحم، فمن خلال التعرف على أنماط هذه التيارات ومظاهرها وحركتها وربط بعضها ببعض، كونها تشكل نظام الذات الداخلية، يمكننا التعرف على تصورات الكاتب من خلال أسلوبه وتركيزه على بعض الأنماط في الكتابة كاستخدام صيغة معينة من صيغ الأفعال، أو الإكثار من الصور، أو استخدام علامات الترقيم بكثرة، حيث أن لكل سمة أسلوبية دلالتها الخاصة في النص، وهي دلالات تسود الأنا العميقة[2].

---

(1) درويش ، الأسلوب والأسلوبية (ص66).

(2) ينظر ، المرجع السابق ، ص66 – 67.

فالنص اللغوي عبارة عن صورة لما ينتجه العقل فهو "انعكاس للواقع النفسي والاقتصادي والاجتماعي للفرد المنتج، في مرحلة كتابته النص"[1].

إن أهم ما يميز هذه الأسلوبية وخاصة آراء رائدها ليوسبيتزر، أنها تهتم بالمبدع وتفرده في طريقة الكتابة مما ينتج الخصوصية عنده، وتساعد الباحث والمحلل الأسلوبي في استنطاق النص وتقصي جمالياته . فقد " ذهبت الأسلوبية النفسية . من خلال طرحها في مقاربة النص . إلى أن علم الأسلوب . من منظورها . قادر على إدراك كل ما يتضمنه فعل الكلام من أساليب أصلية تتوفر على عناصر الفرادة أوجدتها طاقة خلاقة منبثقة من نفس مبدعة وتفرده في الإلقاء، وقدرته على القول، وتمكنه من التعبير وهنا ينصب جهد البحث الأسلوبي النفسي على تتبع التحولات اللغوية، التي أحدثها المبدع في خصوصيته وفرديته المتميزة انطلاقاً من دفقة شعورية يختص بها"[2].

لقد انطلق رواد هذا الاتجاه من مقولة بوفون "الأسلوب هو الرجل نفسه "[3] ، في مقاربة النصوص الأدبية فعلم الأسلوب قادر على إدراك واستجلاء كل مكنونات النفس المتمثلة في النصوص التي أبدعتها الطاقة الخلاقة الكامنة في نفس الأديب مما يميز أسلوبه بالخصوصية والفرادة، فقد أقام سبيتزر "جسراً بين دراسة اللغة ودراسة الأدب ... وأحدث تحولاً أساسياً وجوهرياً في الإفادة من اللغة في دراسة النصوص الأدبية ودراسة الأسلوب الفردي للأديب من خلال اعتماده على الكشف عن ملمح أو ملامح لغوية تشكل ظاهرة أسلوبية " [4]. ويمثل منهج ليوسبيتزر "أهم اتجاهات التحليل الأسلوبي الذي يعتمد على التذوق الشخصي؛ لكنه يحرص على أن يعكس المثيرات التي تصل من النص إلى القارئ "[5]. إن الأديب أو روحه المسيطرة في نصه "تمثل النواة المركزية التي يدور حولها نظام الأثر كله، وهي النظام الشمسي المتحكم

(1) الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث (ص18).

(2) بلوحي ، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية (ص14).

(3) فضل ، علم الأسلوب (ص57).

(4) ربابعة ، الأسلوبية (ص 11).

(5) فضل ، علم الأسلوب (ص59).

في عناصر النص جميعها، لذا وجب على الناقد وضع اليد على هذه الروح المنظمة في روح النص نفسه"[1].

ويمكن تلخيص الأسس الأسلوبية النفسية عند سبيتزر فيما يأتي :

انطلاق الدراسة الأسلوبية من النص نفسه، معالجة النص من خلال السمات الأسلوبية البارزة فيه تعطينا صورة أصيلة عن نفسية المبدع، كما أنه يجب على الناقد الأسلوبي التماهي مع النص حتى يستطيع الولوج إليه ونقده، كما أن التحليل الأسلوبي يقوم على تحليل أحد ملامح اللغة في النص، وتتم عملية دخول النص من خلال الحدس القائم على الموهبة والدربة والخبرة . وأن السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي، وأن كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحا في بعض الميادين الأخرى[2].

إن هذه النظرة لطبيعة التحليل الأسلوبي التي يجب أن تطبق على النصوص، تثبت بما لا يدع مجالا للشك تأثر سبيتزر بالأبحاث السيكولوجية التي سبقته وعاصرته فسعى في تحليله إلى التعمق في نفسية الكاتب، وبيان تفردها في التجربة الأدبية [3].

الأسلوبية الأدبية

ارتبطت نشأة الأسلوبية الأدبية ، بنشأة المدرسة المثالية الألمانية ، التي تزعمها "كارل فولستر"، وهي أخصب تفرعات الأسلوبية التأصيلية ، حيث دعا إلى الاهتمام باللغة في التاريخ الأدبي، فدراسة التاريخ الأدبي لعصر من العصور تفرض علينا أن نوجه اهتمامنا إلى التحليل

---

(1) أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص115).

(2) ينظر ، ابن يحيى ، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري (ص16). و ربابعة ، الأسلوبية (ص12) . و جيرو ، الأسلوبية (ص79– 81). و أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ص120 – 122) .و بن ذريل ، اللغة والأسلوب (ص138– 139).

(3) ينظر ، مداني ، الخصائص الأسلوبية في ديوان "في القدس" للشاعر تميم البرغوثي (ص29). و ربابعة، الأسلوبية (ص 11).

اللغوي، وتفرض علينا أيضاً الاهتمام بتحليل الواقع السياسي، والاجتماعي، والديني المحيط بالنص [1].

ويعد " ليوسبيتزر" هو رائد الأسلوبية الأدبية، حيث نماها وطورها، وربط النص بمختلف التجليات الأسلوبية، وخاصة نفسية الأديب، كما اهتم باستقصاء العوامل المحيطة بالنص ساعة إبداعه [2].

وتتبلور رؤية ليوسبيتزر في تنمية هذا الاتجاه من خلال نظرته واهتمامه "بدراسة المؤلفات في ضوء أسلوبية معاصرة، ولم يهتم باللغة في عموميتها ... فركز على خصوصية اللغة وفرادة الأسلوب وتميزه الخاص، ومن ثم فشخصية الكاتب هي التي تضفي على العمل الأدبي اتساقه وانسجامه . كما أن خصوصية الأثر تتجلى في الانزياح عن المعيار أو المألوف"[3].

لقد عني سبيتزر في أسلوبيته بالدرجة الأولى، بما يرتئيه الكاتب وتصوره عن الكون والعالم ولم يهتم اهتماماً كبيراً، في سرد تفاصيل سيرة المؤلف الشخصية .

---

(1) درويش ، الأسلوب والأسلوبية (ص67).

(2) ينظر ، حمداوي ، اتجاهات الأسلوبية (ص16).

(3) المرجع السابق ، ص16.

الفصل الثانـي
المستوى الصوتـي

المبحث الأول : الموسيقى الخارجية

أولاً : الوزن

يعد الوزن والقافية من أهم الشروط الواجب توفرها في البيت الشعري، وهو ما يظهر من التعريفات القديمة والجديدة للشعر، وهو ما تناوله الأقدمون في مصنفاتهم وأكدوا عليه من أهمية الوزن والقافية في الشعر وضرورة توفرهما، وخلوهما من العيوب للتفريق بين الشعر، وبين سائر الخطابات الأدبية الأخرى، فقد عُرف الشعر بأنه " قول موزون مقفى يدل على معنى"[1] و يقول ابن طباطبا :"الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور"[2]، وقد جعل ابن رشيق الوزن والقافية من الشروط التي لا يقوم الشعر إلا بهما[3].

فالوزن" نسق من الحركات والسكنات يلتزمه الشاعر في نظمه الشعري . وقد اتبع الشعراء أنساقاً مختلفة يطلق على كل منها بحر، فالبحر نسق خاص من الحركات والسكنات "[4] التي تمنح النص الشعري موسيقاه الخاصة به .

فالوزن والقافية يمنحان الشعر روحه وحيويته ، ويمهدان لقبوله على الأسماع ، ويفسحان له مكاناً كبيراً في القلوب . والوزن أو الموسيقى الشعرية هي جوهر الشعر العربي كونه شعراً غنائياً بالدرجة الأولى وهي "المدخل الذي يفتح به شفرات النص الشعري؛ وذلك لارتباطها بالشعر منذ نشأته، فهي التي تجعل القارئ للشعر العربي يستمتع بجمال القصيدة؛ وذلك لأنها تحجب ذلك الحاجز الذي تفرضه القصيدة على المتلقي، بأن تدخله إلى عالم القصيدة، وعالم المبدع بصفة خاصة"[5].

والوزن في كل تجلياته وأنواعه وباختلاف تفعيلات بحوره له إيقاع متواتر ومكثف داخل النصوص الشعرية، فهو يساهم مساهمة فاعلة في تشكيل هندسة صوتية منتظمة داخل النص

---

(1) ابن جعفر ، نقد الشعر (ص64).

(2) ابن طباطبا ، عيار الشعر (ص9).

(3) ينظر ، القيرواني ، العمدة ،(ج 127/1).

(4) يوسف ، التمثيل الصوتي للمعاني (ص29).

(5) الجيار ، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص21).

الشعري[1] . مما يحقق المتعة لدى القارئ، فالموسيقى الشعرية تمنح المتلقي متعة كبيرة في حال القراءة أو السماع، فالشعر بمجمله "يجب أن يمنح المتعة"[2]. وهذه المتعة لا تتحقق في الشعر إلا من خلال الموسيقى حيث أن "شرط ذيوع الشعر وشهرته أن تستمتع آذان الناس بموسيقاه قبل استمتاعهم بمعانيه ومراميه "[3] .

إن عدّ الموسيقى كعنصر فعال لا غنى عنه في بناء النص الشعري، وجعلها جزءاً من أسلوب الشاعر يفرض على دارس النصوص الشعرية دراسة هذه الموسيقى وبيان أوجه خدمتها في بناء النص الشعري ككل حيث " تعتمد الأسلوبية الصوتية على مفهوم المتغيرات الأسلوبية . وبمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية، تستطيع اللغة أن تخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية "[4].

وإلى جانب الوزن هناك الإيقاع الذي يُقصد به "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة ... والإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي "[5]. والإيقاع هو "الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية"[6].

والإيقاع في الشعر "فتمثله التفعيلة في البحر العربي فمثلاً "فاعلاتن" في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت أي توالي متحرك فساكن ثم متحركين فساكن، ثم متحرك فساكن، لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها في الكلمات في البيت "[7].

---

(1) ينظر ، داود ، الأسلوبية الشعرية (ص90).

(2) إليوت ، في الشعر والشعراء (ص 13).

(3) أنيس ، موسيقى الشعر (ص184).

(4) جيرو ، الأسلوبية (ص60).

(5) هلال ، النقد الأدبي الحديث (ص 435).

(6) أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي (ص231).

(7) هلال ، النقد الأدبي الحديث (ص 435).

فرتابة توالي الحركات والسكنات في نسق واحد مميز يعطي البيت إيقاعاً لا يمكن أن تغفله الأذن ، مما يحقق سمة أسلوبية للشاعر لها دلالاتها ."فالوزن والقافية من العناصر الهامة في صنع الهيكل الإيقاعي، رلكن القسم الأكبر إنما يصدر عن النظام الداخلي لحركة العناصر "[1].

فالإيقاع سمة أساسية بارزة في تكوين النصوص الشعرية، واختفاء "الإيقاع كعامل أساسي موجه في لغة الشعر يؤدي بدوره إلى اختفاء خاصية الشعر الأساسية، مما يبرز دوره البناء في تكوين البيت الشعري "[2].

ويتمثل الإيقاع في النصوص الشعرية من خلال بعدين هما: الإيقاع الخارجي الذي يتمثل في الوزن والقافية، بينما يمثل التكرار والتصريع والترصيع والجناس وغيرهما من المباحث ملامح الإيقاع الداخلي الذي يتميز " بتناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة وغير ذلك مما يهيئ جرساً نفسياً خاصاً يكاد يعلو على الوزن العروضي ويفوقه"[3].

والإيقاع بما يتضمنه من موسيقى خارجية وداخلية هو العنصر الأهم في بناء القصيدة بدلالاته الموحية التي يتردد صداها، فهو صورة واضحة جلية تعج بكافة الأشكال والأنماط للأنساق الدلالية مما يجعل النص مجالاً خصباً للعديد من التأويلات والتفسيرات .

اعتمد البحث في هذا المجال على علم الإحصاء لأنه "العلم الذي يدرس الانحرافات"[4] وهو أيضا " المنهج الذي يسمح بملاحظتها ، وقياسها وتأويلها . ولذا فإن الإحصاء لا يتوانى عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة الأسلوب"[5].

وليس الإحصاء هدفاً في ذاته، لأنه لا يمكن الوقوف على الشعور المسيطر على الشاعر من خلال علم الإحصاء التجريدي الصرف الذي لا يقدم إلا الأرقام، ولكنه في الوقت ذاته أحد أهم الوسائل "التي تساعد على فهم الظاهرة المترددة في شعر الشعراء"[6].

---

(1) حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي (ص46).

(2) فضل ، نظرية البنائية (ص50).

(3) إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (ص60).

(4) الجيار ، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص32).

(5) جيرو ، الأسلوبية (ص134).

(6) الجيار ، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص32).

وصحيح أن النقاد العرب القدماء لم يستعملوا علم الإحصاء في دراسة بحور الشعر، ولكنهم تنبهوا إلى نسبة شيوع كل بحر، فرتبوا البحور حسب التخمين في إطار الحديث عن البنية الموسيقية لها [1]." ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان. ووجد الافتتان في بعضها أعم من بعض. فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط . ويتلوهما الوافر والكامل ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره.ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف. فأما المديد والرمل ففيهما ضعف ولين"[2].

وعند معاينة مادة الحماسة الشجرية وإحصائها بلغ عدد الحماسيات فيها تسعمائة واثنتين وأربعين حماسية ، وعند إحصاء الأوزان التي جاءت عليها الحماسيات تبين الآتي :

مسلسل	البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
1	الطويل	428	%45,44
2	الكامل	138	%14,6
3	البسيط	123	%13,1
4	الوافر	114	%12,1
5	الخفيف	40	%4,2
6	المتقارب	32	%3,4
7	المنسرح	24	%2,5
8	الرجز	20	%2,1
9	السريع	14	%1,5
10	الهزج	4	% ,4
11	الرمل	4	% ,4
12	المديد	1	%,1
المجموع 942 حماسية			

(1) ينظر ، الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات (ص30).

(2) القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء (ص268).

يتضح من الجدول السابق أن البحور التي جاءت عليها حماسيات ابن الشجري هي (الطويل والكامل، والبسيط، الوافر، والخفيف، والمتقارب، و المنسرح، والرجز، والسريع، والهزج، و الرمل والمديد) . كان للبحر الطويل النصيب الأكبر من هذه الحماسيات، حيث شكلت سياقات البحر الطويل في الحماسة الشجرية السواد الأعظم من هذه الحماسيات، هذه الكثرة تنسجم انسجاماً تاماً مع ما عُرف عن العرب من حبهم الشديد وإيثارهم البحر الطويل في نظمهم ، فقد نظم العرب على البحر الطويل "ما يقرب من ثلث الشعر العربي ، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزانا لأشعارهم ، ولاسيما في الأغراض الجدية جليلة الشأن، وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة"[1]، فالبحر الطويل أكثر البحور الشعرية استعمالاً وفي رأي آخر يكاد يكون ربع الشعر العربي مكتوباً على البحر الطويل[2]. ويأتي بحر المديد وهو الأقل وروداً حيث جاءت حماسية واحدة على هذا البحر وهي نسبة لا تكاد تذكر مقارنة مع باقي البحور، وربما كان السبب في قلة ورود هذا البحر في الحماسة الشجرية، أن الشعراء لم ينظموا عليه لثقل وزنه[3]، وصعوبته فهو بحر صعب المراس تحاشاه الكثير من الشعراء وخاصة الجاهليين وهو بحر يكاد يكون مهملاً إلا من بعض المقطعات[4]، لذلك من الطبيعي أن تكون اختيارات ابن الشجري قليلة من هذا البحر. كما تفاوتت البحور الأخرى في النسب المئوية وفي تشكيلها مادة الحماسة الشجرية كما هو موضح بالجدول الذي اعتمد فيه الباحث الترتيب التنازلي من الأكبر إلى الأصغر .

في حين غابت البحور (المضارع، والمقتضب، والمجتث، والمتدارك) تماماً عن مادة الحماسة الشجرية .

وتأتي كثرة سياقات البحور الشعرية الطويل والكامل والبسيط والوافر والخفيف على الترتيب كما هو موضح بالجدول السابق هي الأكثر وروداً، وذلك لأن هذه " البحور الخمسة ظلت في كل

---

(1) أنيس ، موسيقى الشعر (ص189).

(2) ينظر ، حركات ، أوزان الشعر (ص59).

(3) ينظر ، الهاشمي ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب (ص36).

(4) ينظر ، علي، موسيقى الشعر العربي ، قديمه وحديثه (ص145).

العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء، ويكثرون النظم منها، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية "[1] .

ويمكن إرجاع سبب شيوع هذه الأوزان أو البحور الطويلة في الحماسة الشجرية أن "هذه البحور كثيرة المقاطع وذلك لأن مجال المفاخرة والمناظرة يتطلب طول النفس في الإنشاد"[2].

وقد تنبه القدماء إلى وجود علاقة بين اختيار الشاعر البحر الشعري المناسب لغرضه وبين ما تقتضيه الحالة النفسية والشعورية المصاحبة لعملية الإبداع الفني، ولعل ابن طباطبا من الأوائل الذين تنبهوا لوجود مثل هذه العلاقة التي تفرض سلطانها على عملية خلق النصوص الشعرية "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يُلبسُه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلسُ له القول عليه"[3].

ويرصد القرطاجني هذه العلاقة بوضوح أكبر وبموضوعية تتجلى فيها علاقة الأوزان الشعرية والحالة النفسية المصاحبة لتجربة الشاعر والغرض الذي يقصده فيقول: " ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد موضعاً قصداً هزلياً أو استخفافاً وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة قليلة البهاء"[4].

إن الشاعر في مرحلة كتابته القصيدة الشعرية يكون في حالة هي أشبه ما تكون إلى حالة اللاوعي ومن هنا تكون هذه الحالة هي المسيطرة على عملية اختيار الوزن المناسب . ومن هنا جاء تعدد الأوزان حسب مقتضيات الحالات النفسية المختلفة للشاعر، وإلا لكان قد أغنى وزن

---

(1) أنيس ، موسيقى الشعر (ص189، 190).

(2) المرجع السابق ، ص 190.

(3) ابن طباطبا ، عيار الشعر (ص11).

(4) القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء (ص266).

واحد لجميع الأغراض ، ولكل الشعراء، ولكن في اختلاف الأوزان اختلاف في الأغراض لحاجة دعت إلى ذلك[1].

ولكن بالرجوع إلى تجارب القدماء وخاصة الجاهليين منهم لم يقصد عند قوله الشعر أن ينظم على بحر محدد لتجربة شعورية محددة، ولكن البحر الواحد سواء كان تاماً أو مجزوءاً يصلح لأكثر من تجربة، بل يصلح لنظم تجارب متباينة في الشعور، فقد ينظم الشاعر الواحد على نفس البحر مرة في الحنين، وثانية في الحزن وأخرى في هجاء إلى غير ذلك من الأغراض[2]". فالشاعر "لحظة تشكيل القصيدة لا يملك نوع البحر الذي ينظم عليه، بل يحاول أن يُخرج هذه الشحنة الشعورية حتى يهدأ من ثورته فيخرج نظمه في شكل من أشكال الشعر، يعرفه بعد هدوئه ثم يحدد اسم بحره الذي نظم عليه وخواصه "[3].

فلم يحدد القدماء أوزاناً خاصة لكل غرض أو لكل عاطفة شعورية فالعرب " لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر القديم . فكانوا يمدحون ويفاخرون ويتغازلون في كل بحور الشعر ... فقد يقع على البحر ذي التفعيلات الكثيرة في حالات الحزن، لاتساع مقاطعه وكلماته لأناته وشكواه، محباً كان أو راثياً، أو لملائمة موسيقاه لأغراضه الجدية الرزينة من فخر وحماسة ودعوة إلى القتال وما إليها ولهذا كانت البحور الغالبة في الأغراض القديمة هي الطويل والكامل والبسيط والوافر وقد تنفعل النفس أو تطرب لداع مفاجئ فتلجأ إلى البحور المجزوءة، أو إلى بحور الخفيف والمتقارب والرمل "[4].

إن تعدد البحور والأوزان الشعرية في قصائد الحماسة الشجرية مرجعه إلى تعدد الأغراض التي نظمت عليها هذه القصائد، وهو ما نلاحظه في تقسيمات أبواب الحماسة الشجرية . لذلك وجب الكشف عن سمات الأسلوب الشعري في الحماسة الشجرية، عن طرق دراسة الأوزان الشعرية التي ساهمت بقوة في تشكيل الخطاب الشعري، وكيف قدّم شعراء الحماسة الشجرية نتاجهم من خلال الأوزان المختلفة .

---

(1) ينظر ، الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج 1/ 93، 94).

(2) ينظر ، الجيار ، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص39).

(3) المرجع السابق ، ص38.

(4) هلال ، النقد الأدبي الحديث (ص441، 442).

بحر الطويل

اهتم الشعراء العرب القدماء اهتماماً كبيراً بالبحر الطويل حيث نظموا من خلاله في الكثير من أغراض الشعر الأساسية كالفخر، والمديح، والحماسة وغيرها من الأغراض، لذلك أطلقت عليه العرب اسم الركوب "لكثرة ما كان يركبونه في أشعارهم"[1].

وترجع كثرة النظم على هذا البحر لما يحمله في طياته من القدرة الاستيعابية لجميع التجارب الشعورية، التي تحتوي على طاقة هائلة في استيعاب الشاعر وحالته النفسية مهما اختلفت العاطفة المسيطرة عليه ، وذلك لأن حروف هذا البحر بلغت ثمانية وأربعين حرفاً، حيث لم يبلغها بحر من بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي، فضلاً على أن هذا البحر يمتاز ببطء التفاعيل وثقلها [2]، ومما لا شك فيه أن التفعيلات الثقيلة بطيئة الوقع ، لها دور كبير في إبراز المعاني المتعلقة بالفخر والحماسة ، فهي تُعطي المعنى قوة وإيقاعاً، في سياق العاطفة المتحدثة عن التهديد والوعيد، مما يزيد المعاني قوة تكتسبها من البطء والثقل ، وهذا يرسخ المعاني في العقول والقلوب . يقول الشاعر بشار بن برد(من الطويل) :

إِذَا الْمَلِكُ الْجَبَّارُ صَعَّرَ خَدَّهُ مَشَيْنا إِلَيْهِ بالسُّيوف نُعاتبُهْ

وأَرْعَنَ يغْشَى الشَّمْسَ لَوْنُ حدِيدِهِ وتخلس أبصار الكماة كتائبُهْ

تَغَصُّ بِهِ الأرضُ الفَضاءُ إذا غدا تُزاحِمُ أركانَ الجبالِ مناكبُهْ

ركِبْنا لَهُ جهْراً بكُلِّ مُثقَّفٍ وأبْيضَ تَسْتَسْقِي الدِّماءَ مضاربُهْ

كأن مُثارَ النقعِ فوقَ رُؤُوسنا وأسيافَنا ليلٌ تَهاوى كواكبُهْ[3]

فقد تكاثف الإيقاع البطيء ذو الثقل الواضح في تفعيلات البحر الطويل الذي نُسجت عليه القصيدة، مع قوة الألفاظ التي تؤكد معاني الفخر والقوة والشجاعة الواردة في الأبيات، كما كان لصوت الهاء الساكنة التي مثلت خَروج القافية دور كبير في تأكيد المعاني، حيث أن السكون في الأبيات يهيئ القارئ أو المستمع لموجة أخرى من معاني الفخر والقوة، هذا الصوت الذي

---

(1) حمود ، تبسيط العروض (ص109).

(2) ينظر، التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي (ص22).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص161، 162).

يخرج معه الزفير يهيئ لامتداد صوتي جديد يمهد للإيقاع التالي في البيت الجديد مما يساهم في تطويل معاني الفخر الواردة في القصيدة .

ومنه قول الشاعر مُضرَّس النهدي(من الطويل) :

وإنّـــي لأَحمـــي عَـــورةَ القـــومِ مُعْلِمـــا	**وأَصـــبِرُ نفســـي عِنـــدَ كـــل زحـــامِ**
0//0// _ 0/0// _ 0/0/0// _ /0//	**0/0// _ 0/0// _0/0/0// _ /0//**
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	**فعول مفاعيلن فعولن مفاعي**
وأضـرب رأس الكـبش فـي حومـة الـوغى	**بـــذي رونـــق صـــافي الحديـــد حســـامِ**
وأبـــذل نفســـي عنـــد كـــل كريهـــة	**حَفاظـــا إذا هـــاب الشـــجاع مقـــامي[1]**

لقد استخدم الشاعر نسق البحر الطويل للتعبير عن شجاعته وبذله لنفسه في سبيل الغير ، فهو لا يهاب كبير القوم بل يطلبه في ساحة النزال حاملاً حسامه، وقد جادت تفعيلات الطويل في تأكيد هذه المعاني الفياضة من الشجاعة والإقدام والإيثار، وقد استخدم الشاعر زحاف القبض للتعبير عما يريده . والقبض حذف الخامس الساكن من "مفاعيلن" فتصبح "مفاعلن" [2]، وهو ما أكسب القصيدة الكثير من المرونة والانسيابية التي تستطيع الأذن الموسيقية اقتناصها من خلال التنويع في البنية الموسيقية لهذا البحر، وكسر الرتابة وإبعاد السأم والملل، وهذا التنويع له استحسان عند أهل العروض فمن " الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن، كالذي يستحسن في الجارية من التفاف البدن، واعتدال القامة، مثال ذلك مفاعيلن في عروض الطويل التام تصير مفاعلن في جميع أبياته"[3]، إن القبض الذي استعملها الشاعر في قصيدته منحته حرية كبيرة في التنقل عبر أجزاء أبياته الموسيقية من خلال الاستغناء التام عن السواكن .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص90).

(2) ينظر ، عتيق ، علم العروض والقافية (ص28).

(3) ابن رشيق ، العمدة (ج145/1).

وقد استعان شعراء الحماسة الشجرية بالحذف في تشكيل أنساق الموسيقى الشعرية في قصائدهم والحذف "ما سقط من آخره سبب خفيف ... وكان أصله مفاعيلن فحذفت منه"لن" فبقي "مفاعي" فنُقل الى فعولن "[1] ومنه قول الشاعر قطري بن الفجاءة المازني (من الطويل) :

لَعمْــركَ إنـــي فـــي الحيـــاةِ لزاهــدُ وفـــي العــيشِ مَــا لَــمْ أَلْــقَ أُمَّ حَكــيمِ

0/0// _ /0// _ 0/0/0// _ 0/0// _ //0/0

لعمــرك إنـــي يـــوم ألطِـــمُ وجهَهَـــا علـــى نائبـــاتِ الـــدَّهر جـــدُّ لئـــيمِ

ولـــو شـــهدتني يـــومَ دولابَ أبصـــرَتْ طِعـــانَ فتـــىً فـــي الحـــربِ غيـــرِ ذميـــمِ

غَـدَاةَ طَفَـتْ ع المـاءِ بكـرُ بـنُ وائـلٍ وَعُجْنـــا صُـــدورَ الخَيْـــلِ نحـــوَ تميـــمِ[2]

فقد نقل الشاعر عن قصد التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني في قصيدته إلى فعولن، قاصداً بذلك التنويع الموسيقي، الذي يترك أثراً جلياً لدى السامع من حيث تغيير الإيقاع المفترض لهذا البحر، وهو ما يلمسه السامع في جميع أبيات القصيدة .

ومنه قول الشاعر المرار الفقعسي(من الطويل) :

وكـــائن تركنـــا مـــن أكـــارمِ معشـــرٍ لَهُـــنَّ علـــى آبـــائهن عويـــلُ

0/0//_ /0//_ 0/0/0// _ /0//

علـــى الجُـــردِ يعلكـــن الشَّـــكيم كأنهـــا إذا ناقلـــت بالـــدارعين وعـــولُ

مُجنّبـــةً قُبْـــلَ العيـــونِ كأنهـــا قِســـيٌّ بأيـــدي العـــاطفين عُطـــولُ

مَنَعْـــتُ بنجـــد مـــا أردتُ غُلُبَّـــةً وبـــالغورِ لـــي عـــزٌّ أشـــمُّ طويـــلُ[3]

ومنه قول الشاعر أبي المجشَّر الضبي (من الطويل) :

ولقـــد عجمَتنـــي النائبـــاتُ فأَســـأَرت صَـــليبَ العصـــا جَلْـــداً علـــى الحَـــدَثانِ

0/0// _ 0/0// _0/0/0// _ 0/0// _ 0/0//

---

(1) التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي (ص24).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص221).

(3) المرجع السابق ، ص231.

فعـــولن مفـــاعيلن فعـــول مفـــاعي

صـبوراً عـل عـضِّ الحـروبِ وضَرسِـها إذا قلَّصـــتْ عـــن الفـــم الشـــفتانِ

وقبلـــكَ مـــا هـــابَ الرجـــالُ ظُلامتـــي وفقَّـــأْتُ عـــينَ الأشـــوسِ الأبيـــانِ[1]

وهذا النوع "مفاعي _ فعولن" في ضرب البحر الطويل أحد أنواع ثلاثة شكَّل عليها شعراء الحماسة الشجرية إيقاع وموسيقى قصائدهم الشعرية ، ويأتي النوع الأول من تشكيلات ضرب هذا البحر باستخدام القبض، أي حذف الخامس الساكن في تفعيلة "مفاعيلن" لتصبح "مفاعلن" وهو ما تحدثنا عنه آنفاً ولكن يأتي هذا الحذف في تفعيلة بعينها وهي آخر تفعيلات البحر ومنه قول الشاعر حاتم الطائي (من الطويل) :

إذا مـــات منـــا ســـيد قـــام بعـــدهُ نظيـــر لـــه، يغنـــي غنـــاه ويخلـــفُ

//0/ _ //0/0/0// _ //0/ _ //0//0

فعـــول مفـــاعيلن فعـــول مفـــاعلن

وإنـــي لأَقْـــري الضَّـــيفَ، قبـــلَ ســـؤالِهِ وأطعـــن قـــدماً، والأســـنة ترعـــفُ

وإنـــي لأخـــزى أن تـــرى بـــي بطنـــة وجـــارات بيتـــي طاويـــات، ونحـــفُ

وإنـــي لأُغشِـــي أبعَـــدَ الحـــيّ جَفْنَتـــي إذا حـــرك الأطنـــاب نكبـــاء حرجـــفُ

وإنّـــي لأُعْطـــي ســـائلي، ولَرُبّمـــا أُكلَّـــفُ مـــا لا أســـتَطيعُ، فـــأكلَفُ[2]

ومنه أيضاً قول الشاعر أبي طالب بن عبد المطلب (من الطويل) :

خُـــذُوا حظَّكـــم مـــن سِـــلمنا إن حربنـــا إذا ضرَّســـتنا الحـــربُ نـــارٌ تســـعرُ

//0/0 _ //0/0/ _ /0/0// _ 0/0// _ //0//0

فعـــولن مفاعيـــل فعـــولن مفاعـــل

وإنَّـــا و إيَّـــاكم علـــى كـــلِّ حالـــةِ لَمـــثلانِ بـــل أنـــتم إلـــى الصُّـــلح أفقـــرُ[3]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص226).

(2) المرجع السابق ، ص52.

(3) المرجع نفسه ، ص60.

أما النوع الأخير من التشكيلات الموسيقية التي جاء بها شعراء الحماسة الشجرية في قصائدهم فهو مجيء التفعيلة الأخيرة المسماة بالضرب تامة غير منقوصة "مفاعيلن " ومثاله قول الشاعر زهير بن أبي وهب المخزومي(من الطويل) :

لَعَمْــرُكَ مَــا وَلَّيْــتُ ظَهْــرِي مُحَمَّــدًا وَأَصْــــحَابَهُ جُبْنًــــا وَلَا خِيْفَــــةَ الْقَتــــلِ

0/0// _ 0/0/0// _ 0/0// _ 0/0/0

فعــــولن مفــــاعيلن فعــــولن مفــــاعيلن

وَلَكِننَّــــي قَلَّبْــــتُ أَمْــــرِي فَلَــــمْ أجــــد لِسَــــيْفِي غَنَــــاءً إِنْ ضَــــرْبَتُ وَلَا نَبْلِــــي

وَقَفْــتُ فَلَمَّــا خِفْــتُ ضَــيْعَةَ مَــوْقِفِي نجــوتُ كضــرغام هِزَبْــرٍ أبــي شــبْل[1]

ومنه أيضاً قول الشاعر نهشل بن حَرِيّ (من الطويل) :

ألا إنَّ قــومي لا يُجَــنُّ بُيُــوتَهُم مضــيقٌ مــن الــوادي إلــى جبــل وَعْــرِ

لنــا هضْــبةٌ صــماءُ مــن صــلب مالــك وأُسْــدٌ ضَــوارٍ لا تُــرَوَّعُ بــالزَّجرِ

إذا نهشــلٌ ثابــت إلــي فمــا بنــا إلــى أحــد إلا إلــى الله مــن فقــر[2]

لقد حمل البحر الطويل تجربة الفخر والحماسة التي نسجها شعراء الحماسة الشجرية في قصائدهم فكان إيقاعه خير دليل على احتواء هذا البحر هذه التجربة الشعورية .

ومن التجارب الشعورية التي كان البحر الطويل فيها ذا إيقاع مميز لما فيه من كثرة التفعيلات عاطفة الحزن والأسى، والمغامرات العاطفية، حيث نلمس هذا اللون من التجارب الشعورية التي حُملّت البحر الطويل لتوصيل دلالاتها من خلال بطء وثقل تفعيلاته التي تجعل المتلقي يتماهى تماما مع الجو النفسي والتجربة الشعورية التي سيطرت على الشاعر حال إبداع نصه قول ومن هذا القبيل قول الشاعر عمرو بن الحارث بن الشريد السُلمي يرثي ابنيه صخرا ومعاوية (من الطويل) :

أقــــولُ وقــــد عايَنْــــتُ ذُلاً ووَحْــــدةً ألا ليــــتَ صــــخراً حاضــــري ومُعاويــــا

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص150).

(2) المرجع السابق ، ص203.

دعوتُكُمـــا إذ جالـــت الخيـــل والتقـــت علـــيَّ المنايـــا دعـــوة هـــي مـــا هيـــا

وغُيَّـــب عنـــي مَـــنْ يُـــروّي ســـنانهُ نجيعـــاً مـــن الأعـــداء أحمـــر قانيـــا[1]

وقالت ليلى بنت الطريف التغلبية ترثي أخاها الوليد (من الطويل) :

أَيَـا شَـجَرَ الخَـابُورِ مَـا لَـكَ مُورِقًـا كَأَنَّـكَ لَـمْ تَجْـزَعْ عَلَـى ابْـنِ طَرِيـفِ

فتـــى لا يحـــب الـــزادَ إلا مـــن التقـــى ولا المـــالَ إلا مـــن قنـــاً وســـيوف

فقـــدناه فقـــدان الربيـــع وليتنـــا فـــديناه مـــن دهمائنـــا بـــألوف

حليـفُ النَّـدى إن عـاش حالفـه النـدى وإن مـات لـم يـرضَ النـدى بحليـف

ومـا زال حتـى أزهـق المـوت نفسـه شـــجاً لعـــدوٍ أو لجـــاً لضـــعيف

فـــإن يـــكُ أرداهُ يزيـــد بـــن مزيـــد فـــرُبَّ زحـــوفٍ لفهـــا بزحـــوفِ[2]

فقد جاءت تفعيلات البحر الطويل لتتناسب والتجربة الشعورية الحزينة المتعالقة مع التفعيلات الطويلة التي تتطلب طول النفس وهو ما يناسب الحالة التي يمر بها الشاعر .

والصحيح أن شعراء الحماسة الشجرية قد استعملوا البحر الطويل في أغراض الشعر العربي من فخر، وحماسة، ورثاء، وهجاء، ووصف. فقد استثمر الشعراء الإيقاع الموسيقي الذي يوفره البحر الطويل من تفعيلتين أساسيتين، وما ينتج عنهما من موسيقى أخرى نابعة مما يصيب هذه التفعيلات من حذف، وقبض، مما يمنح هذا البحر صوراً أخرى من الإيقاع استثمرها الشعراء للتعبير عن عواطفهم في حالاتها المختلفة ، فالتفعيلتان المختلفتان في البحر الطويل وصورهما المتعددة تمثل "إيقاع الطويل ذي التوتر الداخلي الذاتي الذي يقدر الشاعر الخلاق أن يعمق مداه ، ويرفعه إلى درجة يصبح معها التعبير الشعري انقلاباً مستمراً، وارتداداً دائماً، بين طبقتين إيقاعيتين أو بين صفيحتين رنانتين ثقلاً وخفة، نواحاً وصلابة، انهياراً داخلياً وتماسكاً يخلقه الإباء الأصيل"[3].

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص318).

(2) المرجع السابق ، ص328.

(3) أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي (ص359).

لقد وظف شعراء الحماسة الشجرية هذا البحر للدلالة على تجاربهم الشعورية بطريقة انسجمت إلى حد كبير مع حالاتهم النفسية مما جعل إيقاع الطويل يضج بالإيحائية ويتماهى تماماً مع المضمون الشعري للقصائد فهو "بإيقاعه البطيء الهادئ نسبياً يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير والتملي سواء أكانت حزناً هادئاً لا صراخ فيه، أم كانت سروراً هادئاً لا صخب فيه"[1] فهذا البحر من أعظم البحور أبَّهة وجلالة، وإليه يعمَد أصحاب الرصانة والفخامة الشعرية[2] .

بحر الكامل

جاء البحر الكامل في المرتبة الثانية بعد الطويل بنسبة **14,6%** موزعة على مئة وثمان وثلاثين حماسية، وقد استثمر شعراء الحماسة الشجرية هذا البحر بتفعيلاته الرتيبة ذات الإيقاع المتواتر في معظم الأغراض الشعرية حيث أن هذا البحر "ينسجم مع العاطفة القوية النشاط والحركة سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز أم كانت حزناً شديد الجلجلة"[3]. وينفرد بحر الكامل عن سائر البحور الخليلية بأنه يضم ثلاثة أعاريض وتسعة أضرب فهو بهذه التفعيلات المتماثلة التي تشكل مساحة إيقاعية طويلة "يمتد على مساحة واسعة من التشكيلات الإيقاعية التي تفضي إلى حرية الحركة الانفعالية التي تستقطب ما هو مناسب معها، أو ما يقترب من النفس"[4].

ومن هنا جاء البحر الكامل في المرتبة الثانية بعد الطويل عند شعراء الحماسة الشجرية فاختاروه إيقاعاً مناسباً لقصائدهم لأنه "أكثر بحور الشعر العربي غنائية، ولياناً وانسيابية وتنغيماً واضحاً إلى جانب كونه يتألف من وحدة إيقاعية مفردة مكررة"[5]. ومن النظم الذي جاء على البحر الكامل قول الشاعرة سُعدى بنت الشمردل ترثي أخاها (من الكامل) :

يـــا ابـــن المُحـــلِّ لقـــدْ أتيـــت كبيـــرةً لا زلـــــتَ فيهـــــا بالملامـــــةِ تُقـــــرعُ

(1) النويهي ، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه (ج1/ 61).

(2) ينظر ، الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج1/ 443).

(3) النويهي ، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه (ج 1/ 61).

(4) جعفر ، رماد الشعر (ص342).

(5) علي ، العروض والقافية (ص38).

0//0/// _ 0//0/// _ 0//0/0/	0//0/// _ 0//0/0/ _ 0//0/0/
مستفعلن متفاعلن متفاعلن	مستفعلن مستفعلن متفاعلن
غادرتَ أسعدَ للرماح دريئةً	هَبِلَتْكَ أُمُّكَ أيَّ خَرقٍ ترقعُ؟
جوّابُ أوديةٍ بغير صحابةٍ	كشّافُ أرديةِ الظّلامِ مُشَيَّعُ
يَردُ المياه حضيرة ونفيضةً	وِردَ القطاة إذا اسمأَلَّ التُّبَّعُ[1]

فقد استعملت الشاعرة تفعيلات البحر الكامل للتعبير عن عاطفتها الجياشة في رثاء أخيها وذكر مناقبه وصفاته في مزيج هائل من المدح والرثاء تعج بهما عاطفتها المتوقدة، وجاء تعداد المناقبُ مُتطلِّبَاً وقتاً أكبر، ومساحة أوسع من الأصوات الإيقاعية، وذلك لتأكيد هذه الصفات وبيان مدى الحزن عليه، فاستعملت له الشاعرة بحر الكامل ذا التفعيلات التامة من عروض وضرب، مستخدمة الزحاف الذي لحق بعض التفعيلات وهو زحاف الإضمار. والإضمار "تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة ولا يدخل إلا تفعيلة واحدة هي مُتفاعلن، فتصبح متْفاعلن فتنقل إلى مُستفعلن، ولا يدخل إلا بحراً واحداً هو بحر الكامل"[2]. حيث أرادت أن تكون قصيدتها أكثر ملائمة لحالتها النفسية الحزينة والمنكسرة وهو ما يتطلب تنغيماً خاصاً وإيقاعاً معيناً يكون متماهياً مع الحالة النفسية للشاعرة داعياً المتلقي ليكون أكثر استجابة ومماهاة من خلال قرع سمعه بهذا التشكيل الإيقاعي الحزين، وهو ما يمنح الشاعر أيضاً مساحة كافية للتعبير عما يختلج نفسه من مشاعر شتى، وهو ما يوضحه التقطيع العروضي للبيت الأول .

وقد استفاد شعراء الحماسة الشجرية من زحاف الإضمار الذي يدخل البحر الكامل كثيراً في التشكيل الإيقاعي لقصائدهم، وفي ذلك يقول الشاعر حميد بن سعيد في وصف شجر السرو(من الكامل) :

فكأنَّها والريحُ تَخْطُرُ بينها	تنوي التعانق ثم يمنعها الخجلْ[3]
///0// _ /0//0/_ /0//0/	0//0/// _ 0//0/0/ _ 0//0/0/
متفاعلن مستفعلن مستفعلن	مستفعلن متفاعلن متفاعلن

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص306).

(2) يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر (ص56.)

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص306).

فقد استخدم الشاعر الإضمار الذي يُحدث تنويعاً إيقاعياً موسيقياً يتناسب وحركة الريح، ما يشحذ ذهن السامع لالتقاط هذه الموسيقى القلقة المتماهية مع حركة الريح غير المستقرة، كما أن التوزيع الموسيقى بين مستفعلن، ومتفاعلن يوحي بهذه الحركة فقد بدأ الشاعر بيته بتفعيلة متفاعلن وكذلك انتهى بنفس التفعيلة ولكنه يُبرز هذه الحركة بين هاتين التفعيلتين باستخدام التفعيلة مستفعلن .

وقد لجأ شعراء الحماسة الشجرية إلى استخدام القطع للتنويع في الموسيقى الشعرية وإحداث إيقاعاً من خلاله والقطع "حذف السابع الساكن وتسكين ما قبله وبذلك تصير متفاعلن إلى متفاعل "[1] ومنه قول الشاعر ابن المعتز يصف فرسه (من الكامل):

ولقـــد يَشُـــقُّ بـــيَ الكتيبـــة قـــارحٌ حتـــى أُخضِّـــب بالـــدماء ســـلاحي

ذو غُـــرة فـــي دُهمـــةٍ فكأنَّـــه ليـــلٌ تبرقـــع وجهَـــهُ بصـــباحِ[2]

0//0/// _0//0/// _ 0//0/// 0/0/// _ 0//0/// _ 0//0/0/

متفـــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن مســـتفعلن متفـــاعلن متفاعـــل

وهذا التسكين الطارئ على آخر البيت يترك للقارئ مدة زمنية يقف فيها للتفكير ملياً في الأوصاف التي منحها الشاعر فرسه وأراد التأكيد عليها .

ومنه قول الشاعر يزيد بن الطثرية (من الكامل) :

أمســـى الشـــبابُ مُوَدَّعـــاً محمـــودا والشـــيبُ مُوتنـــف المَحَـــلَّ جَديـــدا[3]

0/0/0/_0//0/// _ 0//0/0/ 0/0/// _ 0//0/// _ 0//0/0/

مســـتفعلن متفـــاعلن متْفاعـــل مســـتفعلن متفـــاعلن متفاعـــل

وقد استخدم شعراء الحماسة الشجرية مجزوء الكامل في نظم قصائدهم ، ولكن بشكل قليل حيث بلغت الحماسيات التي نُظمت على مجزوء هذا البحر تسع حماسيات من واقع مئة وثمان وثلاثين حماسية أي ما يقارب **(6,5%)** وهي نسبة قليلة مقارنة بالاستعمال التام لهذا البحر

---

(1) عبد اللطيف ، البناء العروضي للقصيدة العربية (ص45).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص798).

(3) المرجع السابق ، ص126.

ومن المعلوم أن مجزوء الكامل يتكون من أربع تفعيلات، سعى الشعراء من خلالها إلى تركيز الإيقاع الموسيقي داخل النص ، بجعله متوافقاً مع التلاحق المطلوب للإدراك الجمالي الوارد في النصوص، ومنه قول الشاعر محمود الوراق (من مجزوء الكامل) :

يـــا خاضـــبَ الشَّـــيب الـــذي فـــي كـــلِّ ثالثـــةٍ يعـــودُ

0//0/0/ _0//0/0/ 0/0//0/// _0//0/0/

مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلاتن

إنَّ النصـــــولَ إذا بـــــدا فكأنَّـــــه شـــــيب جديـــــد

ولـــــه بديهـــــة روعـــــة مكرورهـــــا أبـــــدا عتيـــــد[1]

فقد عمد الشاعر إلى التنويع الموسيقى المعتمد على تفعيلة متفاعلن المضمرة التي نُقِلت إلى مستفعلن كما هو واضح من التقطيع العروضي للبيت الأول وانتهى بالتفعيلة المزيدة متفاعلاتن مما أحدث دوياً هائلاً داخل النص، وهذه الفائدة أي الزيادة حققها الترفيل الذي استخدمه الشاعر في إحداث التنويع الموسيقي والإيقاعي في نصه . والترفيل "زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع فتصير ... متفاعلن متفاعلاتن"[2] .

ومنه قول الناجم (من مجزوء الكامل) :

تـــــأتي أغـــــاني عاتـــــب أبـــــدا بـــــأفراح النفـــــوسِ

0//0/0/ _0//0/0/ 0/0//0/// _0///0///

مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلاتن

تشـــــدو فنـــــرقصُ بـــــالرؤو س لهـــــا ونَزْمُـــــرُ بـــــالكؤوسِ[3]

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص834).

(2) عبدون ، الموسيقى الشافية للبحور الصافية (ص48).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص874).

بحر البسيط

سمي بسيطاً لانبساط الحركات في عروضه وضربه، أو لأن الأسباب جاءت في أوائل كل تفعيلاته [1].

جاء سياق البحر البسيط في الحماسة الشجرية في المرتبة الثالثة بواقع مائة واثنتين وثلاثين حماسية شكَّلت ما نسبته 13,1% من مجموع الحماسة الشجرية، وقد نظم شعراء الحماسة على هذا البحر في أغلب الأغراض الشعرية للتعبير عن تجاربهم الذاتية وذلك لأن هذا البحر "بحر راقص يتصف بنغماته العالية وتغيير حركي موجي ارتفاعا وانخفاض، حتى أن إيقاعه يتعلمه بيسر كل من يألف العروض، لأن سهولة موسيقاه الطاغية تقود الأذن إلى دقة تركيبه بمجرد تكرار أبيات مقطعه نغمياً"[2].

إن ازدواج تفعيلات البسيط المكونة من (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) يحتاج من الشاعر وقفة تأملية كبيرة ونفساً أطول عند النظم، لأن ازدواج تفعيلات البحر البسيط يمنحه الكثير من الموسيقى الإيقاعية التي تتطلب موهبة ودربة ومراناً .

ولقد شكل شعراء الحماسة الشجرية قصائدهم الشعرية على معظم الصور الإيقاعية التي حُددت لهذا البحر مستفيدين من الزحافات والعلل التي أصابته في تكثيف المدلولات الإيقاعية .

يقول الشاعر الأحوص بن محمد الانصاري (من البسيط) :

أدعـو إلـى هجرهـا قلبـي فيتبعنـي ... حتـى إذا قلـت هـذا صـادق نَزَعَـا

0/// _0//0/0/-0//0/ _0//0/0/ ... 0/// _0//0/0/-0//0/ _0//0/0/

مسـتفعلن فـاعلن مسـتفعلن فعلـن ... مسـتفعلن فـاعلن مسـتفعلن فعلـن

وزادنـي كَلَفـاً فـي الحـبِّ أن مَنَعَـتْ ... أحـبُّ شـيءٍ إلـى الإنسـان مـا مُنِعـا

كَـمْ مـن دَنِـيٍّ لهـا قـد صـرتُ أتبَعُـهُ ... ولـو صـحا القلـب عنهـا كـان لـي تبعـا[3]

---

(1) ينظر، التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي (ص39).

(2) علي ، العروض والقافية (ص109).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص521).

لقد استخدم الشاعر تفعيلات البحر البسيط المشهورة للتعبير عما يختلج نفسه من معاني الحب المقدسة السامية وما يملأ نفسه من تعب الفراق والهجران، فجاءت الموسيقى ممتدة على مساحة كبيرة لتمثل إيقاعاً هائلاً من النغمات المشجية التي تلهج بها نفس الشاعر .

يقول الشاعر الحارث بن خالد المخزومي في اشتياقه إلى وطنه (من البسيط) :

القصـــرُ فالنّخـــلُ فالجمّـــاءُ بينَهمـــا أشـهَى إلـى القلـبِ مـن أبـوابِ جيـرونِ

0/// _0//0/0/-0//0/ _0//0/0/ 0/// _0//0/0/-0//0/ _0//0/0/

مســـتفعلن فـــاعلن مســـتفعلن فعلـــن مســـتفعلن فـــاعلن مســـتفعلن فعلـــن

إلـــى الـــبلاطِ فمـــا حـــازتْ قرائِنَـــه دورٌ نـــزحْنَ عـــنِ الفحشـــاءِ والـــهونِ

قـــد تكـــتمُ النـــاسُ أســـراراً فأعلمُهـــا ولا ينـــالون طـــولَ الـــدهر مكنـــوني[1]

فقد استخدم الشاعر الشكل التام والمشهور للبحر البسيط ذي التفعيلات الكثيرة المزدوجة للتعبير عن مدى حبه واشتياقه وحنينه إلى وطنه، حيث ساعدته هذه النغمات والإيقاعات الكثيرة في التعبير عن عاطفته الجياشة .

استفاد شعراء الحماسة الشجرية من التشكيلات الإيقاعية التي تدخل هذا البحر للتعبير عن عواطفهم فجاء استخدامهم للخبن الذي يُعرَف بأنه "حذف الثاني الساكن من التفعيلة "[2] لإحداث تنويعٍ في الموسيقى الإيقاعية كي تناسب الدفقات الشعورية للشاعر وحالته النفسية ومن ذلك قول الشاعر الراعي النميري (من البسيط) :

كَـــأَنَّ ريقتَهـــا وَاللَيـــلُ مُعتَكِـــرٌ بَعـــدَ الرقـــادِ وَقَـــد مالَـــت بِهـــا الوُسُـــدُ

0/// _ 0//0/0/ _ 0/// _ 0//0/0/ 0///_ 0//0/0/ _ 0///

مُـــتَفْعلن فعلـــن مســـتفعلن فعلـــن مســـتفعلن فعلـــن مســـتفعلن فعلـــن

صَـــهباءُ صـــافِيَةٌ أَغلـــى التِجـــارُ بِهـــا مِـــن خَمـــرِ عانَـــةَ يَطفـــو فَوقَهـــا الزَبَـــدُ[3]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص570).

(2) يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر (ص222).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص521).

فقد أصاب الخبن خمس تفعيلات في البيت الأول كما يتضح من التقطيع العروضي صاحبه حذف خمسة سواكن ساهمت في التسريع الموسيقى والإيقاعي لهذا البيت .

ويأتي استخدام شعراء الحماسة الشجرية زحاف الخبل الذي يتمثل "بحذف الثاني والرابع الساكنين من الجزء (التفعيلة) ... ويدخل مستفعلن فتصبح مُتَعِلُن"[1] تنويعاً جديداً في الموسيقى المستخدمة لإبراز العواطف والأحاسيس الجياشة الثائرة بحذف المساحات الصوتية الساكنة لوصل المتحرك بالمتحرك مما يعطي بعداً إيقاعياً ملموساً فيه هذا النغم الجديد ويمكن تمثل هذا النوع من الموسيقى في قول الشاعر العتبي (من البسيط) :

لمـــا رأتنـــي هنـــدٌ قاصـــرا بصـــري عنهـــا وفـــي الطـــرف عـــن أمثالهـــا زَوَرُ

قالـــت :عهـــدتك مجنونـــا فقلـــت لهـــا : إن الشـــباب جنـــونُ بُـــرؤُه الكِبـــرُ[2]

0/// _ 0//0/0/ _ 0/// _ 0//0/0/ 0/// _ 0//0/0/ _ 0/// _ 0//0/0/

مســـتفعلن فعلـــن مســـتفعلن فعلـــن مســـتفعلن مســـتفعلن فعلـــن

بحر الوافر

جاء سياق بحر الوافر في المرتبة الرابعة، بواقع مائة وأربع عشرة قصيدة، بما يقارب نسبته 12,1% من مجموع حماسيات الحماسة الشجرية، وقد نظم الشعراء على هذا البحر في معظم الأغراض الشعرية المتعارف عليها قديماً، ومن الوافر قول الأخطل (من الوافر) :

إذا الأسَـــدِيُّ حَـــلَّ بغيـــرِ جـــارٍ فلـــيس بـــه وإن ظُلـــم انتصـــارُ

0/0// _ 0///0// _ 0///0// 0/0// _ 0///0// _ 0///0//

مفـــاعلتن مفـــاعلتن فعـــولن مفـــاعلتن مفـــاعلتن فعـــولن

تَطُـــولُ إلـــى العـــلا أَسَـــدٌ وتـــأبى مخازيهـــا وأيـــديها القِصـــارُ[3]

شكل الشاعر الأخطل إيقاع قصيدته على البحر الوافر ذي النغمات الرنانة التي تشكل غنائية يسهُل حفظها وتداولها لحسن إيقاع تفعيلات هذا البحر، وهو ما يضمن بقاء القصيدة عالقة في أذهان الناس ويمهد الطريق لحفظها، وهو من خلال هذا التشكيل يؤكد معني الهجاء الواردة في

(1) يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر (ص222).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص639).

(3) المرجع السابق ، ص431.

النص فبسهولة الإيقاع يحقق الانتشار التام لهذه القصيدة مما يكون له بالغ الأثر في ذم هذه القبيلة بين العرب ، لذلك استخدم الصورة التامة لهذا البحر كما هو واضح من التقطيع .

ومنه قول الشاعر[1] (من الوافر) :

إذا ولـــــدت حـــــليلةُ باهلـــــيٍّ غلامـــاً زِيـــدَ فـــي عـــدد اللِّئـــامِ

0/0// _ 0///0// _ 0/0/0// 0/0// _ 0///0// _ 0/0//

مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن فعـــــولن مفـــــاعلتن مفـــــاعلْتن فعـــــولن

ولـــــو أنَّ الخليفـــــة باهلـــــيٌّ لقصَّـــــر عـــــن مُســـــاعاةِ الكـــــرام[2]

وقد استفاد شعراء الحماسة الشجرية من الزحافات التي تصيب هذا البحر في التشكيل الإيقاعي لموسيقى قصائدهم المنظومة فاستعملوا التفعيلات المعصوبة، والعصب "تسكين الخامس المتحرك من الجزء ويدخل مفاعلَتن فتصبح مفاعلْتن "[3]. ومن ذلك قول العباس بن مرداس في الفخر والحماسة (من الوافر) :

أتُهـــدي لـــي الوعيـــدَ علـــى التنـــائي ومـــــا مثلـــــي يخـــــوّفُ بـــــالقوافي

0/0// _ 0///0// _ 0/0/0// 0/0// _ 0///0// _ 0/0//

مفـــــاعلْتن مفـــــاعلتن فعـــــولن مفـــــاعلْتن مفـــــاعلتن فعـــــولن

فلســـت لحاصـــنٍ إن لـــم تروهـــا تُثيـــرُ النقـــع مـــن ظهـــر النِّعـــاف

0/0// _ 0/0/0// _ 0/0/0// 0/0// _ 0/0/0// _ 0/0//

مفـــــاعلتن مفـــــاعلْتن فعـــــولن مفـــــاعلْتن مفـــــاعلْتن فعـــــولن

ســـــواهم كالقـــــداح مســـــوّماتٍ وكُمتـــــاً لونهـــــا كـــــالورس صـــــاف

فســـائلْ فـــي قبائـــل جـــذم قـــيسٍ بنـــــا عنـــــد العظـــــائم والجحـــــاف

نُخبّـــــر أيُّنـــــا أولـــــى بمجـــــد توارَثـــــه طِـــــرافٌ عـــــن طـــــراف

---

(1) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على قائله .

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص443).

(3) يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر (ص334).

وأنــدى عنــد جــدب النــاس راحــاً وأنفـــــعُ للأرامـــــل والضـــــعافِ[1]

فقد سكَّن الشاعر التفعيلة الأولى والرابعة من البيت الأول في قصيدته بهدف كسر رتابة التفعيلة وإبطاء النغمة السريعة المتداركة، لتأكيد معاني الفخر، وهذا التسكين تعج به القصيدة في محاولة تغيير الإيقاع بتغيير أماكن التسكين في التفعيلات كما هو واضح من تقطيع البيتين الأول والثاني، حيث أن هذا التسكين المتغير في التفعيلات وغير المرتبط بأماكن محددة يجعل القارئ أو السامع في ترقب دائم لهذا التغيير الدائم في الإيقاع الشعري . مثل قول الشاعر مروان بن أبي حفصة يرثي معن بن زائدة الشيباني(من الوافر) :

مَضَـــى لِسَـــبِيلِهِ مَعْـــنٌ وأبْقَـــى مَكـــارِمَ لَـــنْ تَبِيـــدَ ولَـــنْ تُنَـــالاَ

0/0// _ 0/0/0// _ 0///0// 0/0// _ 0/0/0// _ 0///0// _ 0/0//

مفـــاعلتن مفـــاعلْتن فعـــولن مفـــاعلْتن مفـــاعلتن فعـــولن

هُـــو الجَبَـــلُ الـــذي كَانَـــتْ نِـــزَارٌ تهـــدُّ مـــنَ العـــدو بـــه الجبـــالاَ

0/0// _ 0/0/0// _ 0///0// 0/0// _ 0///0// _ 0///0//

مفـــاعلتن مفـــاعلْتن فعـــولن مفـــاعلتن مفـــاعلتن فعـــولن

وكـــانَ النـــاسُ كلهـــم لمعـــنٍ إلـــى أن زار حفرتـــهُ عيـــالا

ولـــم يـــكُ طالـــبٌ للعـــرف ينـــوي إلَـــى غَيـــرِ ابـــنِ زَائِـــدَةَ ارْتِحَـــالاَ

ومـــا كانـــت تجـــف لـــه حيـــاضٌ مـــنَ المعـــروف مترعـــةٌ ســـجالاَ

فليـــتَ الشـــامتين بـــهِ فـــدوه وَلَيْـــتَ العُمْـــرَ مُـــدَّ لَـــهُ فَطَـــالاَ

فلَهْـــفُ أبـــي عَلَيْـــكَ إذَا القَـــوافي لِمُمْتَـــدَحٍ بهـــا ذَهَبَـــتْ ضَـــلاَلاَ

فـــإن تـــذهب فـــرب رعـــال خيـــلٍ عـــوابس قـــد لقيـــتَ بهـــا رعـــالا

وَمُعْتَرَكـــاً شَـــهِدْتَ بِـــهِ حِفَاظـــاً وقـــدْ كرهـــتْ فوارســـهُ النـــزالاَ[2]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص131).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص332).

حيث يُلاحظ من التقطيع العروضي التنويع الموسيقى الذي أحدثه الشاعر من خلال تسكين بعض المتحركات في قصيدته بطريقة عشوائية لجذب انتباه السامع، وتأكيد المعاني التي يريد الشاعر إثباتها. ومنه قول الشاعرة ميسون بنت بحدَل في حنينها إلى وطنها(من الوافر):

لَبَيْـــــتٌ تخفِـــــقُ الأرواحُ فيـــــه أحـــــبُّ إلـــيَّ مـــن قصـــرٍ مُنيـــفِ

0/0// -0/0/0// _0/0/0// 0/0// _0/0/0//_0///0//

وأصـــــواتُ الريـــــاحِ بكـــــل فَـــــجٍّ أحـــــبُّ إلـــــي مـــــن نَقْـــــر الـــــدُّفوفِ

وبكْـــــرٍ يتْبَـــــعُ الأظْعـــــانَ صَـــــعْبٌ أحـــــبُّ إلـــــى مـــــن بَغْـــــلِ زَفُّـــــوفِ

وكلـــــبٌ ينـــــبح الطُـــــرَّاق عنّـــــي أحـــــبُّ إلـــــيَّ مـــــن قِـــــطٍّ ألـــــوفِ

ولَـــــبْسُ عبـــــاءةٍ وتقَـــــرُّ عيْنـــــي أحـــــبُّ إلـــــيَّ مـــــن لِـــــبْسِ الشُّـــــفوفِ

وخَـــــرْقٍ مِـــــن بنـــــي عمـــــي نحيـــــفِ أحـــــبُّ إلـــــيَّ مـــــن عِلْـــــجٍ عنيـــــفِ[1]

بحر الخفيف

جاءت حماسيات ابن الشجري التي وردت على هذا البحر ما نسبته 4,2% بواقع أربعين حماسية من الحماسيات الشجرية موزعة تقريباً على كافة أبوابها . ومن الحماسيات التي جاءت على هذا الوزن قول البحتري(من الخفيف) :

راعنـــي مـــا يَـــروعُ مـــن وافـــدِ الشَّيـــ ـــــبِ طُروقـــــاً ورابنـــــي مـــــا يَريـــــبُ

0/0//0/ _ 0//0// _ 0/0//0/ 0/0//0/ _ 0//0// _ 0/0//0/

فـــــاعلاتن متفـــــع لـــــن فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن متفـــــع لـــــن فـــــاعلاتن

شـــــعراتٌ ســـــودٌ إذا حُلـــــنَ بيضـــــاً حـــــالَ عـــــن وَصْـــــلهِ المُحِـــــبَّ الحبيـــــبُ

مـــــرَّ بعـــــدَ الســـــوادِ مـــــا كـــــان يخلُـــــو مُجْتَنـــــاهُ مـــــن عيشِـــــنا ويَطيـــــبُ[2]

حيث أدخل الشاعر زحاف الخبن على تفعيلات البحر أحدثت قلقاً واضطراباً في موسيقى الإيقاع تتناسب والحالة النفسية المصاحبة للشاعر من قلق بسبب الكبر الذي يُعدُّ الشيب نذيره وما يُصاحب كبير الحركة من كثرة ركونه وسكونه، والخبن هو "حذف الثاني الساكن ويدخل في

(1) المرجع السابق ، ص573.

(2) المرجع نفسه، ص818.

تفعيلتين هما فاعلاتن، ومستفع لن فبسبب الخبن تصبح فاعلاتن فعلاتن، ومستفع لن متفعلن "[1] كما هو واضح من تقطيع البيت الأول .

وكما دخل الخبن في حشو هذا البحر يدخل أيضاً في عروضه وضربه لموافقة الحالة النفسية المصاحبة للشاعر، وطبيعة تجربته ، كقول الشاعر الرضي في زيارة طيف خيال المحبوب (من الخفيف) :

إنّ طيـــف الخيـــال زار طُروقـــاً والمطايـــا بـــينَ القنـــان فَشَـــغبِ

0/0//0/ _ //0// _ ///0/ 0/0//0/ _ //0// _ ////0/

فـــاعلاتن متفـــع لـــن فعلاتـــن فـــاعلاتن متفـــع لـــن فعلاتـــن

فـــوق أكـــوارِهنَّ أنضـــاءُ شـــوقٌ طَرِبـــوا بـــالغرام دون الركـــب

كلمـــا أنَّـــت المَطـــيُّ مـــن الاعيـــ ـــياء أنُّـــوا مـــن الجـــوى والكـــرْبِ

زارنـــي واصـــلاً علـــى غيـــر وعـــد وانثنـــى هـــاجراً علـــى غيـــر ذنـــبِ

كـــان قلبـــي إليـــه رائـــد عينـــي فعلـــى العـــين منّـــةٌ للقلـــب[2]

كما ويدخل التشعيث في ضرب هذا البحر والتشعيث " حذف العين من فاعلاتن"[3] كما في قول ابن الرومي (من الخفيف) :

وريـــاضٍ تخايـــلُ الأرض فيهـــا خُـــيلاء الفتـــاة فـــي الأبـــرادِ

///0/0 _ //0// _ /0/0// 0/0/0/ _ 0//0// _ /0/0/

فعلاتـــن متفـــع لـــن فعـــالاتن فعلاتـــن متفـــع لـــن فـــالاتن

ذات وشـــيٍ تناسَـــجَتْهُ ســـوارٍ لَبقـــاتٌ بحوْكِهـــا وغـــوادِ

فهـــي تُثنـــي علـــى الســـماء ثنـــاء طيِّـــب النشـــر شـــائعاً فـــي الـــبلادِ

بنســـيمٍ كـــأنَّ مَسْـــراه فـــي الأرْ واح مســـرى الأرواح فـــي الأجســـادِ

---

(1) عتيق ، علم العروض والقافية (ص98).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص627، 628).

(3) عتيق ، علم العروض والقافية (ص98).

تتـــــداعى فيهـــــا حمـــــائمُ شـــــتَّى كـــــالبواكي وكالقيـــــان الشـــــوادي[1]

وقد جاء اجتماع الخبن والتشعيث كثيراً في حماسيات شعراء الحماسة الشجرية ومن ذلك قول الشاعر عَدِيُّ بن الرعلاء الغساني(من الخفيف) :

رُبَمَـــا ضَـــربَةٍ بســـيفٍ صَـــقِيلٍ دُونَ بُصْـــــرَى وَطَعْنَـــــةٍ نَجْـــــلاءِ

0/0//0/ _ 0//0// _ /0/0// 0/0/0/ _ 0//0/ _ /0/0/

فـــاعلاتن متفـــع لـــن فعـــالاتن فـــاعلاتن متفـــع لـــن فـــالاتن

وغَمُـــوسٍ تَضِـــلُّ فيهـــا يَـــدُ الآ سِـــــي ويَعْيَـــا طبِيبُهَـــا بِالـــدَّواءِ

رفعُـــوا رايَـــةَ الضِّـــرابِ وآلَـــوْا ليَـــــذُودُنَّ ســـــامِرَ البطحَـــــاءِ

فَصَـــبَرْنَا النُّفُـــوسَ للطَّعْـــنِ حتَّـــى جَـــرَتِ الخَيْـــلُ بَيْنَنَـــا فـــي الـــدِّمَاءِ

لَـــيْسَ مَـــنْ مـــاتَ فاسْـــتَرَاحَ بِمَيْـــتٍ إنَّمَـــا المَيْـــتُ مَيِّـــتُ الأَحْيَـــاءِ

إنَّمَـــا المَيْـــتُ مَـــنْ يَعِـــيشُ كئيبـــاً كاســـفاً بالُـــهُ قليـــلَ الرَّجـــاءِ[2]

لقد توالت في تفعيلات هذه القصيدة ثلاثة أسباب خفيفة، سببها التقاء الخبن والتشعيث فانتقلت التفعيلة من (فاعلاتن) إلى (فالاتن) وهو ما أكسب الإيقاع الموسيقي خفة عند نطقه، وحسناً عند سمعه .

بحر المتقارب

حيث جاءت قصائد وحماسيات هذا البحر في حماسة ابن الشجري اثنتان و ثلاثون حماسية شكلت نسبة3,4% من مجموع الحماسيات الشجرية ومن ذلك قول الشاعر[3] يهجو أحد المغنيين (من المتقارب) :

غِنـــاؤكَ والشَّـــتم عنـــدي ســـواءُ وصـــــمتُك مـــــن كـــــلِّ داء دواءُ

0/0// _ 0/0// _ 0/0// _ /0// /0// _ 0/0// _ 0/0// _ /0//

فعـــولُ فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــولُ فعـــولن فعـــولن فعـــولن

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص757 ، ص 758).

(2) المرجع السابق ، ص194.

(3) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على قائله.

فـــإن شـــئتَ غـــنِّ فأنـــتَ السِّـــقامُ وإن شـــئت فاســـكت فأنـــت الشـــفاءُ[1]

فقد استعان الشاعر في تشكيل إيقاعه الموسيقي بالقبض الذي دخل حشو هذا البحر وعروضه مما يشيع جواً من الغنائية تسهم بشكل كبير في انتشار هذا الشعر ورواجه وسهولة حفظه وهو ما يمكن تسميته بالأسلوب الساخر الذي يُلحق أذى كبيراً بذات المَهجو .

ومنه قول الشاعر أبي علي الضرير في هجاء قينة تغني (من المتقارب) :

غِنـــاؤكِ سُـــعدى يميـــتُ الطـــرب وضـــربُكِ بـــالعود يُحيـــي الكُـــربْ

0// _ 0/0// _ 0/0// _ /0// 0// _ 0/0// _ 0/0// _ /0//

فعـــولُ فعـــولن فعـــولن فعـــلْ فعـــولُ فعـــولن فعـــولن فعـــلْ

ولـــم أرَ قبلـــك مـــن قينـــةٍ تُغنـــي فأحســـبها تنتحـــب[2]

حيث استعان الشاعر في تشكيل موسيقاه داخل قصيدته بما يصيب البحور الشعرية من زحافات وعلل فنراه هنا قد استخدم الحذف في عروض وضرب البيت الأول مما يدفع المتلقي للوقف على أخر كل منهما مما يمنحه وقتاً إضافياً للتمعن في هذه المعاني .

ومما جاء على هذا النظم أيضاً قول أحد الشعراء[3] (من المتقارب) :

أمَّـــا مـــن فتـــى لا يخـــاف العَطَـــبْ يبلِّـــغ عمـــرو بـــن معـــد يكـــرب

0//_ 0/0// _0/0// 0// _0/0// _/0// _0/0//

بأنَّـــا منوطـــون فـــي مـــازنٍ بأرجلنـــا مثـــلَ نَـــوطِ القِـــرَبْ

فـــإنْ هـــو لـــم يأتنـــا مُصـــرِخا فيكشـــف عنَّـــا ظـــلامَ الكُـــربْ

وإلا اســـتغثنا بعبـــدِ المَـــدانِ وعبـــدُ المـــدَانِ لهـــا إن طُلِـــبْ[4]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص881).

(2) المرجع السابق ، ص881.

(3) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ولم اقف على قائلها.

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص 41).

بحر المنسرح

يحتل هذا البحر المرتبة السابعة بين بحور الشعر العربي التي نُظمت عليها قصائد حماسة ابن الشجري حيث جاء هذا التشكيل الموسيقي بواقع أربع وعشرين حماسية بما نسبته 2,5% وجاءت هذه القصائد موزعة على أبواب وفصول الحماسة الشجرية، وقد استفاد الشعراء من الزحافات والعلل التي أصابت هذا البحر في التشكيل الموسيقي والإيقاعي لقصائدهم بما يتوافق مع الحالة النفسية المصاحبة لعملية الإبداع الشعري ومن ذلك قول دعبل (من المنسرح) :

كأنَّمـــــا كَفُّهـــــا إذا اختضـــــبتْ مخالـــــبُ البـــــاز ضُـــــرِّجت بـــــدمِ

0///0/ _ /0//0/ _ 0//0/ 0///0/ _ /0//0/ _ 0//0/

مـــــتفعلن مفعـــــلاتُ مســـــتعلن مـــــتفعلن مفعـــــلاتُ مســـــتعلن[1]

فقد استخدم الشاعر في تشكيل موسيقى بيته الخبن والطي، والطي هو حذف الرابع الساكن من التفعيلة "[2] حيث جاء حذف السواكن في الطي والخبن وما اعترى التفعيلات من سكون طارئ عليها لتأكيد معاني الذم التي أرادها الشاعر من خلال وصل الأصوات المتحركة بعضها ببعض ومنه قول الشاعر ضرار بن الخطاب الفهري (من المنسرح) :

إنّـــي لأنْمِـــي إذا انتميـــتُ إلـــى حـــيّ كِـــرامٍ وَمَعْشَـــرٍ صُـــدُقِ

0///0/ _ /0/0/0/ _ 0///0/ 0///0/ _ /0//0/ _ 0///0/

مســـتعلن مفعـــولاتُ مســـتعلن مـــتفعلن مفعـــلاتُ مســـتعلن

بـــيضٍ جعـــادٍ كـــأن أعيُـــنَهُم تُكْحَـــلُ يـــوم الهيـــاجِ بـــالعلق[3]

ومثله قول العباس بن الأحنف (من المنسرح):

يَبْكِـــي رجـــالٌ علـــى الحيـــاةِ وقـــد أفنَـــى دُمُـــوعي شـــوقي إلـــى الأجـــلِ

0///0/ _ /0//0/ _ 0//0/0/ 0///0/ _ /0/0/0/ _ 0//0/0/

(1) المرجع السابق ، ص911.

(2) يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر (ص326).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص57).

مســـــتفعلن مفعـــــلاتُ مســـــتعلن مســـــتفعلن مفعـــــولاتُ مســـــتعلن

أَمُــوتُ مــن قبــلِ أن يغيّرنــي الدهــــ ـــــر فـــإني منـــه علـــى وَجَـــلِ[1]

ومثله قول أبي العتاهية في الهجاء(من المنسرح) :

أراكَ لا تعـــــــرفُ الجميـــــــلَ ولا تَفْـــرُقُ بـــين القبـــيحِ والحســـنِ

//0//0 _ /0//0/ _ 0///0/ 0///0/ _ /0//0/ _ 0///0/

مـــــتفعلن مفعـــــلاتُ مســـــتعلن مســـــتعلن مفعـــــلاتُ مســـــتعلن

إنَّ الـــذي يرتجـــي نَـــداكَ كمـــنْ يَحلِـــبُ تيســـاً مـــن شـــهوة اللـــبنِ[2]

بحر الرجز

جاء سياق الرجز بواقع عشرين حماسية بما مثَّل نسبته 2,1% من الحماسيات الواردة في الحماسة الشجرية وهي نسبة ضئيلة لا تُقارن بنسبة ورود البحور الأربعة الأولى فقد جاءت اختيارات ابن الشجري من هذا البحر قليلة ، ومما جاء على هذا النظم قول الشاعر عبد الله بن المعتز يصف سحابة (من الرجز) :

أومـــضَ فيهـــا برقهـــا منـــذُ بـــدتْ كمثـــلِ طـــرفِ العـــينِ أو قلـــبٍ يجـــبْ

/0///0/ _ 0//0/0/ _ //0// //0/0/ _ 0//0/0/ _ //0/0/

مســـــتعلن مســـــتفعلن مســـــتعلن مـــــتفعلن مســـــتفعلن مســـــتفعلن

ثـــمَّ حـــدثْ بهـــا الصَّـــبا حتـــى بـــدا خلالهـــا البـــرقُ كأمثـــالِ الشـــهبْ

تحســـبهُ فيهـــا إذا مـــا انصـــدَعتْ أحشـــاؤها عنـــه شـــجاعاً يضـــطربْ

وتـــــارةً تحســـــبهُ كأنـــــهُ أبلـــقُ مـــالَ جلُّـــهُ حـــين وثـــبْ

حتـــى إذا مـــا رفَـــعَ اليـــومَ الضـــحى حســـبتهُ سلاســـلاً مـــن الـــذهبْ[3]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص633).

(2) المرجع السابق ، ص909.

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص909).

حيث استفاد الشاعر من الطي والخبن في التنويع الموسيقى في هذا البحر لكسر رتابة التفعيلات المتكررة، حيث أن هذا البحر يرد على وزن مستفعلن ست مرات مما يشيع جواً من الرتابة الإيقاعية التي تغلب عليها الشاعر بالزحافات والعلل للتنويع في الإيقاع .

ومثله قول أبي هلال العسكري يصف أزهار روضة(من الرجز) :

شـــــقائقٌ كنـــــاظر المخمـــــور وأقحـــــوانٌ كثغـــــورِ الحـــــورِ

0/0/0/ _ 0//0/ _ 0//0/ 0/0/0/ _ 0///0/ _ 0//0/

مـــــتفعلن مـــــتفعلن مســـــتفعلْ مـــــتفعلن مســـــتعلن مســـــتفعلْ

ونـــــرجسٌ كَـــــأنجُم الـــــدَّيجور والطـــــلُّ منثـــــور علـــــى المنثـــــور[1]

حيث وظف الشاعر الطي والخبن في حشو أبياته قاصداً بذلك تجديد الإيقاع وتنويعه إضافة إلى القطع الذي استعمله في التفعيلة الأخيرة بحذف أخر الحروف وتسكين ما قبله مما يمنح القارئ وقتاً إضافياً لاستشعار المعاني والوقوف على جمالياتها .

ومنه قول الشاعر[2] (من الرجز) :

طالبـــتُ مَـــنْ شَـــرَّدَ نـــومي ونَفَـــرْ وكحَّـــلَ العـــينَ بمملـــولِ السَـــهرْ

/0/0/0/ _ 0///0/ _ 0///0/ 0///0/ _ 0//0/ _ /0/0/0/

مســـتفعلن مســـتعلن مســـتعلن مـــتفعلن مســـتعلن مســـتفعلن

بقبلـــةٍ تُحْسِـــنُ فـــي القلـــب الأثـــر فقـــال لـــي مســـتعجلاً ومـــا انتظـــرْ

ليس لغير العين حظٌّ في القمر[3]

---

(1) المرجع السابق ، ص759.

(2) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهما للناجم سعيد بن الحسين بن شداد السمعي الملقب بأبي عفان توفي عام(324هـ) ، وكان يصحب ابن الرومي ويروي شعره . ينظر ، القالي ، الأمالي (230/1) .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص886).

بحر السريع

اختيارات هذا البحر قليلة نسبياً عند مقارنتها بنسب باقي البحور التي جاء النظم عليها في الحماسة الشجرية حيث شكلت ما نسبته 1,5% بواقع أربع عشرة قصيدة، جاءت موزعة على أبواب وفصول الحماسة الشجرية ، ومما جاء على هذا النظم قول ابن المعتز يصف امرأة بيضاء(من السريع) :

وذاتِ نـــــايٍ مُشـــــرقٍ وجهُهـــــا معشـــــوقةِ الألحـــــاظِ والغَـــــنْجِ[1]

//0//0 _ /0//0/0 _ /0// 0/0/ _ 0/0//0/ _ 0/0//0/ _ /0/0

مـــــتفعلن مســـــتفعلن فـــــاعلن مســـــتفعلن مســـــتفعلن فعْلـــــن

ومنه قول البحتري (من السريع):

كأنَّمـــــا تضـــــحكُ عـــــن لؤلـــــؤٍ مُـــــنَظَّمٍ أو بَـــــرَدٍ أو أَقـــــاحْ[2]

//0//0 _ 0///0/ _ 0//0 //0//0 _ 0///0/ _ 0//0

مـــــتفعلن مســـــتعلن فـــــاعلن مســـــتفعلن مســـــتعلن فـــــاعلن

ومنه أيضاً قول أبي نواس يشكر العباس بن محمد (من السريع):

قـــــد قلـــــتُ للعبـــــاسِ مُعتـــــذراً مـــــن ضَـــــعفِ شُـــــكْريهِ ومُعترفـــــا

//0//0 _ //0//0 _ /// //0//0 _ 0///0/ _ ///0

مســـــتفعلن مســـــتفعلن فعلـــــنْ مســـــتفعلن مســـــتفعلن فعلـــــن

أنـــــت امـــــرؤٌ أوليتنـــــي نعمـــــاً أَوهـــــتْ قُـــــوى شُـــــكري فقـــــد ضَـــــعُفا

لا تُســـــــدينَّ إلـــــــيَّ عارفـــــــةً حـــــتَّ أقـــــوم بشـــــكر مـــــا سَـــــلَفا[3]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص878.)

(2) المرجع السابق ، ص663.

(3) المرجع نفسه ، ص407.

والملاحظ على النظم الذي جاء على بحر السريع ومثَّل اختيارات ابن الشجري أن هذا البحر ذو التفعيلات سريعة الوقع استعمله الشعراء في بيان المحاسن كما هو واضح من معني الأمثلة الثلاثة السابقة وكأن نظمهم على هذا الوزن فيه سرعة في تعداد المناقب .

بحر الهزج

شكَّل بحر الهزج نسبة ضئيلة جداً من حماسيات ابن الشجري مقارنة بباقي البحور الشعرية حيث جاءت نسبته 4, % من النسبة المئوية العامة بواقع أربع قصائد وهو من البحور سريعة الإيقاع، الحافل بالغنائية المطلقة، كونه لا يُستعمل إلا مجزوءاً ، ومما جاء على هذا الوزن قول الشاعر أبي شبل عصمة بن وهب بن عصمة التميمي(من الهزج):

عَـــذيري مـــن جـــواري الحـــي إذ يَـــرْغَبْنَ عـــن وَصـــلي

0/0/0// _ 0/0/0// 0/0/0// _ 0/0/0//

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

رأيـــن الشَّـــيب قـــد ألبســـني أُبّهـــة الكَهْـــلِ

فأعرضـــنَ وقـــد كـــنَّ إذا قِيـــل : أبـــو شـــبل

تســـاعين فـــرقَّعن الكُـــوى بـــالأعين النُجـــل[1]

ومنه وقول الشاعر[2] (من الهزج):

بنفســـي مـــن يناجيـــه ضـــميري بأمانيـــه

0/0/0// _ 0/0/0// 0/0/0// _ /0/0/

مفـــاعيلن مفـــاعيلن مفاعيـــلُ مفـــاعيلن

ومـــن يُعـــرض عـــن شِـــعري كـــأنّي لســـتُ أَعنيـــه

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص824).

(2) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية وهي لمحمد بن أبي أمية الكاتب ، وهو من شعراء بغداد ، أصله من البصرة ، وهو من عائلة كلها شعراء كان هو أحسنهم وأغزرهم قولا ، ينظر ، ابن الجوزي ، المنتظم، (211/9) البغدادي ، تاريخ بغداد (433/2) .

لقـــد أســـرفتُ فـــي الـــذُّلِ كمـــا أســـفرتَ فـــي التيـــه

أَمـــا تَـــذْكُرُ إحســـا نـــي يومـــا فتكافيـــه؟[1]

بحر الرمل

وهو أيضاً كالهزج في نسبة وروده في الحماسة الشجرية حيث شكل بحر الرمل نسبة4,4% أي أربع قصائد اثنتين منها على الرمل التام، والأخريان على مجزوئه، وهي اختيارات قليلة مقارنة بباقي البحور ومما جاء على هذا الوزن قول الشاعر أبي الهندي غالب بن عبد القدوس(من الرمل):

أتلـــفَ المـــال ومـــا جمّـــعْتُهُ طلـــبُ اللّـــذات مـــن مـــاء العنـــبْ

0//0/ _ 0/0///_ 0/0//0/ 0//0/ _ 0/0//0/ - 0/0///

فـــاعلاتن فعلاتـــن فـــاعلن فعلاتـــن فـــاعلاتن فـــاعلن

واســـتبائي الـــزقَّ مـــن حانوتـــه شـــائل الـــرجلين معضـــوب الـــذنب

كلمـــا صـــبت لشـــرب خلتـــه حبشـــياً قُطِّعـــت منـــه الرُّكَـــبْ[2]

ومما جاء على مجزوء الرمل قول الشاعر ابن الرومي(من مجزوء الرمل) :

يـــا شـــبيهَ البـــدرِ فـــي الحســـ ـــن وفـــي بُعـــد المنـــالِ

0/0//0/ _ 0/0//0/ 0/0/// - 0/0//0/

فـــاعلاتن فـــاعلاتن فعلاتـــن فـــاعلاتن

جُـــد فقـــد تنفجـــر الصَّخـــ ـــرة بالمـــاء الـــزلالِ[3]

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص947).

(2) المرجع السابق . ص838.

(3) المرجع نفسه ، ص883.

بحر المديد

ونسبة هذا البحر هي **1,%** أي قصيدة واحدة وردت في فصل تشبيهات الهجاء والحماسية لأبي نواس يهجو فيها أشجع السُّلمي(من المديد):

وابـــــن عـــــمٍ لا يُكاشـــــفنا قـــــد لبســـــناه علـــــى غَمَـــــرِه

0///_0//0/ _ 0/0//0/ 0///_0///_ 0/0//0/

فـــــاعلاتن فـــــاعلن فعَلـــــن فـــــاعلاتن فعَلـــــن فعَلـــــن

كَمَـــــنَ الشـــــنآنُ فيـــــه لنـــــا ككُمـــــونِ النـــــار فـــــي حَجَـــــرِهِ[1]

لقد استخدم شعراء الحماسة الشجرية معظم بحور الشعر العربي في توجيه خطاباتهم الشعرية فاستخدموا البحور على كافة أوزانها وأشكالها كما أوضحنا سابقاً، وقد وظفوا أيضاً الزحافات والعلل في التشكيل الموسيقي لديهم مما أحدث تنويعاً في النغم الموسيقي أو الوزن مما يسهم بشكل كبير في إثارة القارئ لجذب انتباهه على هذا التحول المفاجئ المرتبط بالفكر والشعور.[2] فللزحافات والعلل دور كبير في إبطاء الجرس الموسيقي أو تسريعه حسب ما يناسب الأبيات الشعرية وحرارة عاطفتها .

ويرجع السبب في غياب البحور المقتضب، والمجتث، والمضارع إلى ندرة استخدام الشعراء القدماء لهذه الأوزان ، وذلك لصعوبة وثقل الوقع الموسيقي لتفعيلات هذه البحور، لأن الأذن لا تأنس هذا الإيقاع الموسيقي بسهولة، لأن الشعر العربي في أساسه شعراً غنائياً، إضافة إلى أن عيون قصائد الشعر العربي كالمعلقات مثلاً خلت تماماً من هذه الأوزان، وهو دليل آخر على أن الشعر العربي شعراً غنائياً بحاجة إلى وقع موسيقي سهل تطرب له الأذن وتهتز له النفوس .

وإذا تناولنا هذه البحور بشيء من التفصيل وجدنا الآتي : فالبحر المقتضب وهو من البحور النادرة الاستعمال قالوا في تسميته أنه أُقتُضِبَ من المنسرح [3]. وإذا عرفنا أن تفعيلات المنسرح

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص903).

(2) ينظر ، يونس ، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي (ص 210).

(3) ينظر ، نبوي ، الإطار الموسيقي للشعر ملامحه وقضاياه(ص199).

هي (مفعولات مستفعلن) لكل شطر عرفنا أن هذه التفعيلات هي بعينها تفعيلات المنسرح بإسقاط تفعيلة (مستفعلن) من أول الشطرين . وهو ما يدعونا لاستنتاج أن هناك علاقة وطيدة بين البحرين لذلك لم ينظم عليه الشعراء إلا قليلاً، وهو ما لم يستسيغه ابن الشجري لإدراجه في حماسته، وحتى لو كان هذا الشعر موجود ووقع عله ابن الشجري فإن ذوقه الناقد لحماسياته منعه من إدراج حماسيات على هذا الوزن .

أما البحر المجتث فنسبة شيوعه في الشعر العربي القديم ضئيلة، كما أن تفعيلاته (مستفع لن فاعلاتن) لكل شطر هي معكوس وزن مجزوء الخفيف ، لذلك أطلق القدماء على هذا البحر اسم المجتث، لأنهم اقتطعوه من وزن الخفيف[1] .

والصحيح أن العرب لم تنظم "إلا نادراً على هذين البحرين، إن كان لهم بعض الأبيات على هذين الوزنيين، لذلك رأى الأخفش أن من الأفضل الاستغناء عن بحري المضارع والمقتضب"[2]

أما البحر المضارع فهو كغيره من البحور السابقة نادر الاستعمال أنكره الأخفش لأنه لم يجد فيه موسيقى أو ما يقربه من موسيقى الشعر العربي .

وقد قال القرطاجني في هذا البحر، إنه من أسخف الأوزان في السمع، ولا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه[3]. وهو ما دعا ابن الشجري إلى الابتعاد عن هذا الوزن .

أما المتدارك فهو أيضاً من البحور النادرة ولم يقم الخليل بن أحمد بإدراجه ضمن بحوره . فقد تداركه عليه الأخفش[4]. وهذا مبرر واضح وصريح لغياب هذا البحر من اختيارات ابن الشجري فهو ملتزم ببحور الخليل، إضافة الى البحور ذات التفعيلات السهلة الذات الوقع الموسيقي الرنان.

---

(1) ينظر ، نبوي ، الإطار الموسيقي للشعر ملامحه وقضاياه(ص187).

(2) عتيق ، العروض والقافية (113).

(3) ينظر ، القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء (ص243).

(4) ينظر ، عتيق ، العروض والقافية (ص127).

ثانياً : القافية

تعد القافية الركن الثاني في البناء الموسيقى للقصيدة العربية، وقد أولاها النقاد القدامى اهتماماً كبيراً في مؤلفاتهم وقد أشارت المعاجم اللغوية أيضاً إلى مفهوم القافية .

القافية لغة : من قفا أثره أي اتبعه، وقفَّى على أثره بفلان أي أتبعه إياه، ومنه الكلام المقفّى وقوافي الشعر لأن بعضها يتبع أثر بعض، وقافية كل شيء آخره [1].

والقافية اصطلاحاً : هي آخر حرف في البيت، إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله وعلى هذا تكون القافية مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين، والقافية الشريك الوحيد للوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى الشعر شعراً حتى يكون له وزن وقافية [2].ويمكن تعريفها أيضاً بأنها"المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت"[3]. وقد انتقل هذا الاهتمام بالقافية للنقاد في العصر الحديث فكانت محط اهتمامهم في تحليل القصائد وكشف الدلالات للقوافي وبيان أسباب اختيار الشعراء لقافية معينة ، فقد ذهب كثير من النقاد إلى وجود علاقة بين الموضوع واختيار الروي والقافية بعامة، لأنهما بمثابة الفاصلة الموسيقية التي تتنامى فيها قوة الإيقاع والتأثير. ويقول الدكتور إبراهيم أنيس في تعريف القافية وبيان أهميتها : "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية . فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[4].

وعلاقة القافية بالوزن علاقة تكاملية يكمل كل منهما الأخر ويساهم بشكل فعال في بناء إيقاع القصيدة، حيث تتجلى أهمية القافية في التكرار الذي تُحدثه في البناء الموسيقي للنص حيث تستحوذ على اهتمام السامع وتجعله منتظراً مترقباً لها مستحسنا إيقاعها الموسيقي فهي

---

(1) ينظر ، الرازي ، مختار الصحاح (ص252).

(2) ينظر ، ابن رشيق ، العمدة (ج159/1).

(3) عتيق ، علم العروض والقافية (ص134).

(4) أنيس ، موسيقى الشعر (ص246).

"كالموعود به المنتظر يتشوَّفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغنٍ عنها"[1].

فالقافية تمثل أحد أهم العناصر الموسيقية فهي "تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وبهذا هي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين"[2].

وتمثل أهمية القافية في القصيدة في أنها تمثل جوهر الإنشاد المرتقب بين الفينة والأخرى فهي إلى جانب الوزن تُعمق الإيقاع الشعري وتبرزه وتمنح "القصيدة بعداً من التناسب والتماثل يضفي عليها طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني"[3].

وللقافية أهمية كبيرة في بناء النسيج اللغوي، حيث تمنح هذا النسيج أبهة وجلالاً ورونقاً مُستمداً من التكرار الموسيقي المتحقق في أواخر الأبيات، كما أنها تمنح المعنى دلالات كثيرة حيث أنها "تختتم دفقة شعورية جزئية "[4]، تمهيدا للمزيد من الدفقات الشعورية الأخرى . وسنتناول هنا القافية من خلال حرف الروي، والإطلاق والتقييد .

حرف الروي

يمثل حرف الروي أهم جزء في القافية إذ يُعدُّ حجر الأساس الذي تُشيَّد عليه القصيدة وتقوم به، وتنبع أهمية حرف الروي في كون القصيدة تُسمى باسمه، فهو يمثل مركز أو بؤرة الإيقاع المنبعث من القافية."فأساس القافية الروي، يلحقه المجرى والوصل والخروج ويسبقه الردف والتأسيس والدخيل "[5] .

---

(1) المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة (ج 11/1).

(2) الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات (ص46).

(3) أدونيس ، الشعرية العربية (ص13).

(4) كساب ، الخطاب الشعري العربي الحديث (ص110).

(5) الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات (ص389).

وعند إحصاء حروف الروي التي وردت عليها حماسيات ابن الشجري وُجد الآتي

مسلسل	حرف الروي	نوعه	عدد الحماسيات	النسبة المئوية
1	الهمزة	مجهور	20	%2,1
2	الباء	مجهور	102	%10,8
3	التاء	مهموس	20	%2,1
4	الثاء	مجهور	1	% ,1
5	الجيم	مجهور	3	% ,3
6	الحاء	مهموس	24	%2,5
7	الدال	مجهور	102	%10,8
8	الراء	مجهور	170	%18,
9	الزين	مجهور	3	% ,3
10	السين	مهموس	18	%1,9
11	الصاد	مجهور	1	% ,1
12	الضاد	مجهور	11	%1,2
13	الطاء	مجهور	1	% ,1
14	العين	مجهور	57	%6,1
15	الفاء	مهموس	27	%2,7
16	القاف	مجهور	45	%4,8
17	الكاف	مهموس	6	% ,6
18	اللام	مجهور	126	%13,4
19	الميم	مجهور	112	%11,9
20	النون	مجهور	59	% ,6
21	الهاء	مجهور	15	%1,6
22	الواو	مجهور	1	% ,1
23	الياء	مجهور	18	%1,9
			942	

وبالرجوع للجدول يمكننا الوقوف على أبرز السمات المتجلية في حروف روي الحماسيات التي شكلت ظواهر جديرة بالدراسة :

1) الكثرة المطلقة تقريباً للحروف المجهورة، والحروف المجهورة هي ما يتحرك عند النطق بها الوتران الصوتيان.[1] حيث بلغت حروف الروي المجهورة ثمانية عشر حرفاً من أصل ثلاثة وعشرين، وهذا يدل أيضاً على قلة ورود الحروف المهموسة حيث بلغ عددها خمسة حروف فقط . والصوت المهموس هو الذي لا يصاحبه أي تحرك أو تغيير في وضع الوترين الصوتيين عند النطق .[2] وهذا يدل على غلبة السمة البدوية التي تميل غالباً إلى استعمال الحروف المجهورة في خطاباتها وخاصة الشعرية حيث أن هذه الحروف أوضح في السمع من الحروف المهموسة ،"فالأصوات المجهورة أوضح تتلقاها الأذن في مسافة عندها قد تختفي نظائرها المهموسة "[3]، وهو ما تتطلبه الطبيعة البدوية الصحراوية ذات المساحات الشاسعة التي تتطلب حروفاً مجهورة يتردد صداهاً في وضوح وتمنح القافية نغمة موسيقية صافية . ولجوء الشاعر البدوي في ذلك الوقت إلى الأصوات المجهورة ليس غريباً فالصوت "في حالة الجهر يعبر عن انفعال سريع في الغالب ويندر أن يعبر عن عاطفة معقدة ... إذ إن الاهتزاز يتم بسرعة نتيجة شد الوترين، والسرعة تعني التعامل المباشر بين المرسل والمستقبل وهذا بدوره يتطلب التأثير والاستجابة من المستقبل للمرسل"[4]، إن استعمال الأصوات المجهورة كروي جاء موافقاً العاطفة التي مثلتها الأبيات، حيث إن حالات الفخر والحماسة بحاجة إلى تلك الأصوات لإظهارها وإبرازها كما وتتطلب حالات الندب والرثاء أيضا تلك الأصوات للتعبير عن هول الفاجعة فصوت الروي هو آخر الأصوات الموسيقية المسموعة في البيت الشعري وعليه يقف الشاعر لذلك وجب أن تكون تلك النغمة الإيقاعية على درجة كبيرة من الوضوح، وهذا ينم عن إحساس موسيقي مرهف امتلكه شعراء الحماسة الشجرية، في توظيف الموسيقى الواضحة كأحد عناصر التوصيل في الخطاب الشعري لديهم .

2) استعمال الحروف (الباء، والدال، والراء، اللام، الميم) بكثرة في حين أُستعملت باقي الحروف بدرجة أقل كما هو واضح في الجدول، وغياب الحروف (الخاء، الذال، الشين الظاء، الغين) تماماً عن حروف روي الحماسة الشجرية .

---

(1) ينظر ، حجازي ، مدخل إلى علم اللغة (ص51).

(2) ينظر، المرجع السابق ، ص51.

(3) أنيس ، في اللهجات العربية (ص94).

(4) السعدني ، المدخل اللغوي في نقد الشعر (ص68).

3) ورود روي الراء بصورة كبيرة جداً حيث مثل ما نسبته **18%** وهي نسبة كبيرة مقارنة بباقي النسب الواردة في الجدول ، وذلك لما يتميز به هذا الحرف من خاصية التكرار المتكونة من طرق طرف اللسان حافة الحنك .

4) شيوع حروف الذلاقة في روي حماسيات ابن الشجري والحروف المذلقة هي : الباء والراء والفاء واللام والميم والنون، وهي أخف الحروف في اللغة العربية وأسهلها نطقاً وامتزاجاً بغيرها من باقي الحروف المصمتة وسُميت بالمذلقة لخروجها من ذلق اللسان كالراء واللام والنون، أو من ذلق الشفة كالباء والفاء والميم[1]. وكلمة الذلاقة تحمل معنى القدرة على نطق الكلام دونما تعثر أو تلعثم فذلاقة اللسان هي جودة النطق ، لذلك كانت هذه الحروف هي الأكثر شيوعا في الكلام العربي .[2] وهو ما استفاد منه شعراء الحماسة الشجرية من استخدام هذه الحروف كروي لقصائدهم مستخدمين هذه الحروف في توصيل خطاباتهم الشعرية . حيث بلغ مجموع حماسيات حروف الذلاقة خمسمائة وستاً وتسعين حماسية مما مثل نسبة **63,3%** من مجموع الحماسيات .

5) تنوع حروف الروي لحماسيات ابن الشجري أدى إلى تنوع القيم الصوتية المعطاة .

حروف الروي المجهورة والمهموسة

أولاً : حروف الروي المجهورة

روي الراء

من خلال عملية الإحصاء التي يوضحها الجدول السابق واستقراء القصائد جاء حرف الراء في المرتبة الأولى حيث استخدمه شعراء الحماسة الشجرية رويا لمئة وسبعين قصيدة أي ما يعادل 18% من مجموع القصائد الواردة، وهذا الصوت يمتاز بتكرار طرق اللسان لحافة الحنك مما يعطي الصوت دلالة أكبر وعمقاً أشد في إيصال الدلالة. فهو صوت مجهور من الأصوات المتوسطة ما بين الشدة والرخاوة[3]. تنتمي لفئة التكراريات أو الترددیات وتسمى أيضاً الطرقيات[4]. وهو من أوضح الأصوات الصامتة، له تأثير شديد على السمع، ووقع كبير في

(1) ينظر ، الصالح ، دراسات في فقه اللغة ، (ص 283 ، 284).

(2) ينظر ، إبراهيم ، الأصوات اللغوية (ص110، 111).

(3) ينظر ، المرجع السابق ، ص67.

(4) الصغير ، الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية (ص125).

القلب استعمله الشعراء روياً لمعظم أغراضهم الشعرية من فخر، وحماسة، ورثاء، وغزل ولوم، وعتاب إلى غير ذلك من الأغراض، نظراً للإمكانيات الصوتية التي يتمتع بها هذا الصوت، سواء كان مكسوراً، أو مضموماً، أو مفتوحاً، وجاء على هذا الروي قول الشاعر عامر بن الطفيل مفتخراً بقوته وشجاعته، معدداً مناقبه واصفاً فرسه (من الطويل) :

لَقَــدْ عَلِمَــتْ عُلْيَــا هَــوَازِنَ أَنَّنِــي ... أنــا الفــارِسُ الحــامِي حَقِيقَــةَ جَعْفَــرِ

وقــدْ علِــمَ المَزنــوقُ أنــي أُكَــرّهُ ... علــى جَمْعِهِــم كــرَّ المَنــيحِ المُشَــهَّرِ

إذا ازْوَرَّ مِــن وَقْــعِ الرّمــاحِ زَجَرْتُــه ... وقلــتُ لــه ارْجِــعْ مُقْــبِلاً غَيْــرَ مُــدْبِرِ

وأخبرتُــــهُ أنَّ الفِــــرارَ خَزَايَــــةٌ ... علــى المَــرْءِ مــا لــم يُبْــلِ جُهْــدًا فيُعْــذَرِ

ألســتَ تَــرَى أَرْمَــاحَهُم فِــيَّ شُــرَّعًا ... وأنــتَ حِصــانٌ ماجِــدُ العِــرْقِ فاصْــبِرِ

أَرَدْتُ لِكَــــيْلا يَعْلَــــمَ اللهُ أننــــي ... صَــبَرْتُ وأَخْشَــى مِثْــلَ يَــوْمِ المُشَــقَّرِ

وقــدْ علِمــوا أنّــي أكُــرُّ علــيهِمُ ... عَشِــيَّةَ فَيْــفِ الــرّيحِ كَــرَّ المُــدَوّرِ

ومــا رِمْــتُ حتــى بــلَّ صــدرِي وصــدرَهُ ... نَجيــعٌ كهــدَّابِ الــدِّمَقْسِ المُسَــيَّرِ

لَعَمْــرِي ومــا عَمْــرِي علَــيَّ بِهَــيِّنٍ ... لقــدْ شــانَ حُــرَّ الوَجْــهِ طَعنــةُ مُسْــهِرِ

فبِــئسَ الفَتَــى إنْ كُنــتُ أَعــورَ عــاقِرًا ... جَبَانًــا فمــا أُغنــى لَــدَى كــلِّ مَحْضَــرِ

أقــولُ لــــنفسٍ لا يُجــادُ بمِثْلِهــا ... أَقِلّــي المِــراءَ إننــي غيــرُ مُقْصِــرِ[1]

لقد استخدم الشاعر صوت الراء المكسورة روياً لقصيدته التي يمكن تصنيفها تحت غرض الفخر والحماسة، حيث جاء هذا الصوت التكراري موافقاً لحالة الشاعر وعاطفته، فالكسرة أشد الحركات القصار، والراء له من المزايا الصوتية ما لم يتحقق لغيره من الأصوات العربية حيث اجتمعت الشدة والطرق المتكرر في بيان الحالة النفسية للشاعر، وجذب انتباه السامع أو القارئ لهذه القصيدة، حيث مثّل هذا الصوت نهاية موسيقية صاخبة في نهاية كل بيت، كما مهّد لبداية صاخبة أخرى، فضلاً على الكم الكبير الذي تحويه هذه القصيدة من حروف الراء التي ساهمت بشكل كبير في شحن جو النص بعدد كبير من الطرقات والإيقاعات الموسيقية الموافقة لتجربة الشاعر .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص22).

ومما جاء على روي الراء المضمومة قول العباس بن الأحنف في الرثاء (من الطويل) :

إذا مـا دعـوتُ الصـبرَ بعـدَكِ والبُكـا أجـابَ البُكـا طوعـاً ولـم يجـبِ الصّـبرُ

فـإن ينقطـع مِنـكَ الرجـاءُ فإنّـه سـيَبقى عليـكَ الحُـزنُ مـا بقـيَ الـدّهرُ

وإنْ تكـن الأيـام فـرقّنَ بيننـا فمـا تـزل الأيـامُ شـيمتها الغـدرُ[1]

لقد تخير الشاعر لقصيدته روي الراء المضمومة التي تنم عن حجم الفاجعة وجلل المصاب، لما يصاحب هذا الروي من ضم للشفتين إبرازاً لكل معاني الوجع والتفجع، حيث أن هذا الرنين الإيقاعي ساهم بشكل كبير في إبراز عاطفة الشاعر .

ومما جاء على روي الراء المفتوحة قول جرير في الهجاء (من الكامل) :

لعـنَ الالـهَ نُسَـيَّةً مـنْ تغلـبٍ يـرقَعنَ مـنْ قِطَـعِ العبـاءِ خـدوراً

لـم يَجْـرِ مُـذْ خُلِقَـتْ علـى أنْيابِهـا مَـاءُ السِّـوَاكِ وَلـمْ تَمَـسّ طَهُـورَا[2]

لقد سخر الشاعر في هجائه صوت الراء المفتوحة كروي لقصيدته مع ما يصاحب هذا الروي المفتوح من انفتاح تام للفم، غرضه إعلاء الصوت وإيصاله لأبعد مدى، في إشاعة هذا الهجاء وإسماعه القريب والبعيد، فقد تضافرت معاني الهجاء الواردة في البيتين مع طبيعة انطلاق هذا الصوت في بناء تجربة الشاعر وإيصال دلالته. فقد ساعد هذا الصوت في شحن تجربة الشاعر المتسمة بالهجاء .

روي اللام

وهو من الحروف المجهورة ، ومن حروف الذلاقة أيضاً جعله شعراء الحماسة الشجرية روياً للكثير من قصائدهم، حيث بلغ عدد القصائد المبنية على روي اللام مئة وستاً وعشرين قصيدة شكلت **13,4%** من النسبة العامة للحماسيات. وهذا الصوت يوحي " بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق "[3] وقد ورد هذا الروي بكافة أشكاله من فتح وكسر وضم، موزعاً

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص344).

(2) المرجع السابق ، ص434.

(3) عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص79).

على معظم أغراض الشعر الواردة في الحماسة الشجرية، ومما جاء على روي اللام المكسورة قول الشاعر عبد قيس بن خفاف يوصي ابنه (من الكامل) :

أَجُبَيْـــلُ إِنَّ أَبـــاكَ كـــارَب يَوْمُـــهُ ... فـــإِذَا دُعِيـــتَ إِلـــى العَظَـــائِمِ فاعْجَـــلِ

أُوصِـيكَ إِيصَـاءَ امْـرِىءٍ لـكَ ناصِـحٍ ... طَـــبِنٍ بِرَيْـــبِ الـــدَّهْرِ غَيْـــرِ مُغَفَّـــلِ

اللهَ فاتَّقِـــــــهِ وَأَوْفِ بِنَـــــــذْرِهِ ... وإذا حَلَفْـــــتَ مُمَارِيًـــــا فتَحَلَّـــــلِ

والضَّـــيْفَ أَكْرِمْـــهُ فـــإِنَّ مَبِيتَـــهُ ... حَـــقٌّ ولا تَـــكُ لُغْنَـــةً للنُّـــزَّلِ

واعْلَـــمْ بـــأَنَّ الضَّـــيْفَ يُخْبِـــرُ أهلَـــه ... بمَبِيـــتِ ليلتِـــه وإنْ لـــم يُسْـــأَلِ

واتْـــرُكْ مَحَـــلَّ السَّـــوْءِ لا تَنْـــزِلْ بِـــهِ ... وإذا نَبَـــا بِـــكَ مَنْـــزِلٌ فتَحَـــوَّلِ

وإذا افْتَقَـــرْتَ فـــلا تَكُـــنْ مُتَخَشِّـــعًا ... ترجـــو الفواضِـــلَ عنـــدَ غيـــرِ المُفْضِـــلِ

وإذا هَمَمْـــتَ بـــأمرِ شَـــرٍّ فاتَّئِـــدْ ... وإذا هَمَمْـــتَ بـــأمرِ خَيْـــرٍ فافْعَـــلِ

وإذا تَشَـــاجَرَ فـــي فُـــؤَادِكَ مَـــرَّةً ... أمـــرانِ فاعْمِـــدْ للأعـــفِّ الأجمَـــلِ[1]

لقد عمد الشاعر في تشكيل قصيدته على استعمال روي اللام وهو ما يناسب الوصية وما تتطلبه من يسر وليونة في الحديث، وهو ما يوفره صوت اللام كي يصبح الكلام مسموعاً مُتقبلاً من قَبل الشخص المقصود بتمثُل معاني الوصية وما تتضمنه من نصح وإرشاد.

ومما جاء على روي اللام المضمومة قول الشاعر حران العود النميري (من البسيط) :

ســـقياً لـــزَوْرِكَ مـــن زوْرٍ أتـــاكَ بـــه ... حـــديثُ نفســـكَ عنـــه وهـــو مشـــغولُ

يَختَصُّـــني دونَ أَصـــحابي وَقَـــد هَجَعـــوا ... وَاللَيـــــلُ مُجفِلَـــــةٌ أَعجـــــازُهُ ميـــــلُ

بـــالنَّفس مـــنْ يتناســـانا ونـــذكُرُه ... فـــلا هـــواهُ ولا ذو الـــذكرِ مملـــولُ

يُجـــري الســـواك علـــى عـــذبٍ مُقَبَّلُـــهُ ... كأنَّـــــه مُنْهَـــــلٌ بـــــالراحِ مَعْلـــــولُ[2]

يستذكر الشاعر طيف محبوبته الزائر له في المنام، فلا ينساه ولا يمل من تذكره، فتجربة الشاعر الغزلية التي تسيطر عليه تتطلب ألفاظاً رقيقة عذبة، أسهم روي اللام في رقتها وعذوبتها لما يتوفر له من ليونة ومرونة وشدة تماسك والتصاق .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص469).

(2) المرجع السابق ، ص609.

وقد جاء روي اللام المفتوحة في كثير من حماسيات ابن الشجري منها قول الشاعر عمرو بن قميئة (من المتقارب) :

نأتـــــكَ أُمامـــــةُ إلا ســـــؤالا وإلا خيـــــالا يـــــوافي خيـــــالا

يُـــوافي مـــع الليـــل مُســـتوطِناً ويـــأبى مـــع الصـــبح إلا زِيـــالا

خيـــالٌ يُخَيِّـــلُ لـــي نيلَهـــا ولـــو قَـــدَرَتْ لـــم تُخيِّـــل نـــوالا[1]

روي الميم

جاء حرف الميم روياً لمئة واثنتي عشرة قصيدة شكلت نسبة **11,9%** من مجموع الحماسيات الواردة، وهو أيضاً من الحروف الذلقية الذي يتميز "بشيء من الحميمية والحرارة"[2] استعمله الشعراء للتعبير عن تجاربهم الشعرية لما له من قوة جرس موسيقي مؤثرة تتناسب ومعاني الفخر والشجاعة، والتهديد والوعيد، ومما جاء على هذا الروي قول الشاعر[3] (من الطويل):

إذا ظَلَمـــتْ حُكَّامُنـــا وَوُلاتُنَـــا خصـــمناهُمُ بالمُرهفـــات الصّـــوارمِ

ســيوف كــأنَّ المــوتَ حــالف حــدَّها مشـــطبةٌ تفـــري متـــون الجمـــاجمِ

إذا مـــا انتضـــيناها ليـــومِ كريهـــةٍ ضـربنا بهـا مـا استمسكتْ فـي القـوائمِ [4]

فقد وظف الشاعر حرف الميم روياً لقصيدته لما يحمله من قوة نغم ساعدت في تشكيلها الكسرة حيث ساهم هذا الروي المكسور في إبراز تجربة الشاعر الشعورية، من فخر وحماسة وتهديد ووعيد .

ومما جاء أيضاً على هذا الروي قول الشاعر القُطامي (من الطويل) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص61)2

(2) عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص72).

(3) الأبيات بلا نسبة ، وهي لنصر بن شبث العُقيلي توفي بعد (210هـ) ، امتنع عن مبايعة الخليفة العباسي المأمون بعد الفتنة التي قُتل فيها الأمين ، ودارت رحى المعركة بينه وبين المأمون في مدينة حلب السورية انتهت باستسلامه ، ينظر ، الزركلي ، الأعلام، (32/8) ، الكوفي ، الفتوح ، (418/8).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص81).

أَلـــم تَـــرَ لِلبنْيـــانِ تَبْلـــى بُيوتُـــهُ وتَبْقَـــى مـــن الشِّـــعْرِ البُيـــوتُ الصـــوارِمُ

ولـــمْ أرَ ذا شـــرٍّ تمايـــلَ شَـــرَّه علـــى قومـــه إلا انتهـــى وهـــو نـــادمُ

ولـــو أننـــي هانـــت علـــيَّ عشـــيرتي لَسُـــبَّتْ عُـــروضٌ واســـتُحلتْ مَحـــارمُ

إذن لانطـــوتْ عنّـــي شُـــعوبي وأَقْبَلـــت عَلَـــيَّ شَـــكاةٌ مـــنهمُ وَمَـــلاومُ[1]

لقد استخدم الشاعر روي الميم بما يتناسب مع تهديده ووعيده المشوب بالهجاء مع ما يستدعي هذا الصوت المضموم من هيئة خاصة للفم توافق تجربته الشعورية.

وجاء روي الميم مفتوحاً أيضاً ومنه قول الشاعر أبي تمام في الوصف (من الخفيف):

شـــعلةٌ فـــي المفـــارقِ اســـتودعتني فـــي صَـــمِيمِ الفُـــؤَادِ ثُكْـــلاً صَـــمِيما

تســـتثيرُ الهمـــومُ مـــا اكـــتنَّ منهـــا صـــعداً وهـــي تســـتثيرُ الهمومـــا

غـــرَّةٌ مـــرةٌ ألا إنَّمـــا كنْـــ تُ أَغَـــرًّا أَيَّـــامَ كنـــتُ بهيمَـــا

دِقَّـــةٌ فـــي الحَيـــاةِ تُـــدْعَى جَـــلاَلاً مثلمـــا ســـميَ اللـــديغُ ســـليما

حَلَّمَتْنِـــي زعَمـــتُمُ وأَرَانِـــي قبـــلَ هـــذا التحلـــيمِ كنـــتُ حليمـــا[2]

فقد استعمل الشاعر روي الميم المفتوحة للتعبير عما يجيش بصدره من أسى أثاره ظهور الشيب فراح يسترجع الأيام الخوالي ويتحسر عليها وقد ساعده هذا الروي في إبراز تجربته ومعانيه وخاصة عندما أتبعه بألف الإطلاق التي تمثل كل معاني الحسرة والألم .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص276).

(2) المرجع السابق ، ص819.

روي الباء

الباء من الحروف المجهورة التي تمثل انفجاراً إيقاعياً لا يمكن أن تخطئه الأذن، هذا الانفجار منح الصوت الكثير من معاني الشدة والقوة .

جاءت الحماسيات التي استُعمل لها هذا الحرف روياً مئة وقصيدتين، شكلت ما نسبته 10,8% من مجموع الحماسيات الشجرية وهذا الصوت " أصلح ما يكون لتمثيل الأحداث التي تنطوي معانيها على الانبثاق والظهور والسيلان، بما يحاكي انبثاق صوته من بين الشفتين إيماءً وتمثيلاً ... فهو ما يكون بمعاني القطع والشق، والتحطيم والتبديد والمفاجأة والشدة"[1]. وقد ورد هذا الصوت رويا بجميع صوره في كثير من الأغراض الشعرية منها قول الشاعر دريد بن الصمة (من الطويل) :

قتلـــت بعبـــد الله خيـــر لداتـــه ذؤاب بـــن أســماء بـــن زيـــد بـــن قـــاربِ
وعبســـاً قتلنـــاهم بِجُـــرِّ بلادهـــم بمقتـــل عبـــد الله يـــوم الـــذنائبِ
جعلـــنَ بنـــي بـــدرٍ وشَـــمخاً ومازنـــاً لنـــا غرضـــاً يـــزحمنهنَّ بالمناكـــب
وثعلبـــةَ اللائـــي تـــركنَ سَـــراتُهم تَعِلّـــةَ لاهٍ فـــي الحـــديث ولاعـــبِ
ومُـــرَّةَ قَـــدْ أدركـــتُهم فـــرأيتُهُم يَرُوغُـــونَ بالصَّـــلْعَاءِ رَوْغَ الثَّعَالِـــبِ
وأشـــجع قـــد لاقيـــتهم فـــرأيتهم يكفـــون كـــفَّ الطيـــر مـــن كـــل جانـــب
فـــإن تـــدبروا نأخـــذنكم برقـــابكم وإن تقبلـــوا يأخـــذنكم فـــي الترائـــب[2]

يفخر الشاعر بأخذه ثأر أخيه من قاتليه وممن ساعدهم في ذلك ، واصفا ما جرى لهم في المعركة التي أشفت صدره ، لذلك تطلب الموقف استعمال روياً شديداً متسماً بالانفجار، فانفعال الشاعر الشديد يتوافق مع ما يوفره هذا الروي من معاني الشدة والحزم .

وقد يعمد الشعراء إلى وصل هذا الروي بألف الإطلاق الذي يمنح روي الباء بعداً إيقاعياً أطول يتناسب مع التجربة الشعرية ويزيد في الدلالة كما في غرض الرثاء وتعداد مناقب الفقيد يقول الرضيُّ (من البسيط):

---

(1) عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص101).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص45).

لأشْـــكُرَنّكَ مَـــا نَاحَـــتْ مُطَوَّقَـــةٌ وإن عَجَـزْتُ عـن الحـقِّ الـذي وَجَبـا

فمـــا التفـــتُّ إلـــى نعمـــاءَ ســـابغةٍ إلاّ رَأيتُـــكَ فيهـــا الأصْـــلَ وَالسّـــبَبَا

أخـــدمتني نـــوبَ الأيـــام طائعـــةً وَكـــانَ كـــلّ المنـــى أنْ آمَـــنَ النُّوَبَـــا

فمـــا أخـــاف يـــداً للـــدهر جارحـــةً إذا بَقِيـــتَ، وَلا أُلقَـــى لهَـــا السّـــبَبَا[1]

ومما جاء مضموماً على هذا الروي قول الشاعر محمد بن عبد الملك الفُقعسي (من الطويل):

أَلا لَيْـتَ شِـعْرِي هَـلْ أَبِيـتَنَّ لَيْلَـةً سَـــلْعٍ وَلَـــمْ تُغْلَـــقْ عَلَـــيَّ دُرُوبُ

فَـــإِنَّ شِـــفَائِي نَظْـــرَةٌ إِنْ نَظَرْتُهَـــا إِلَـــى أُحُـــدٍ وَالْحَرَّتَـــانِ قَرِيـــبُ

وَإِنِّـــي لأَرْعَـــى الـــنَّجْمَ حَتَّـــى كَـــأَنَّنِي عَلَـــى كُـــلِّ نَجْـــمٍ فِـــي السَّـــمَاءِ رَقِيـــبُ

وَأَشْـــتَاقُ لِلْبَـــرْقِ الْيَمَـــانِيِّ إِذا بَـــدَا وَأَزْدَادُ شَـــوْقًا أَنْ تَهُـــبَّ جَنُـــوبُ [2]

حيث اختار الشاعر لقصيدته روي الباء المضموم للدلالة على عمق تجربته الشعورية ومدى حبه وحنينه لوطنه الذي أُبعد عنه، فجاءت أصوات الروي الإنفجارية في أخر الأبيات للدلالة على حجم الفاجعة ومرارة الألم الذي يعانيه الشاعر .

روي الدال

جاءت الحماسيات التي استُعمل لها هذا الحرف روياً مئة وحماسيتين، شكلت ما نسبته 10,8% من مجموع الحماسيات الشجرية، وهو من الحروف الشديدة المجهورة استعمله الشعراء مفتوحا ومضموما ومكسورا جاءت موزعة على كافة أغراض الشعر الواردة في الحماسة الشجرية ومن ذلك قول النابغة الذبياني (من الكامل) :

سَـقَطَ النّصـيفُ، ولـم تُـرِدْ إسـقاطَهُ فتناولتـــــهُ ، واتقتنـــــا باليـــــدِ

بمُخَضَّـــبٍ رَخْـــصٍ، كـــأنّ بنانَـــهُ عـــنمٌ علـــى أغصـــانه لـــم يعقـــدِ

نظـــرَتْ إليـــك بحاجـــةٍ لـــم تَقْضِـــها نظـــرَ الســـقيمِ إلـــى وجـــوهِ العـــودِ[3]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص415).

(2) المرجع السابق ، ص566.

(3) المرجع نفسه ، ص682.

ومما جاء على روي الدال المفتوحة قول زيد الخيل (من الطويل) :

لقــد علمَــتْ نَبْهَــانُ أنّــي حميتُهــا وأنـــي منعـــتُ السَّـــبْيَ أنْ يتبـــدَّدَا

بِــذي شُــطَبٍ أُغشــي الكتيبــة سَــلْهباً أقَـــبَّ كسِـــرْحان الظـــلام مُعَـــوَّدا

إذا شـــكَّ أطـــرافُ العـــوالي لَبانَـــهُ أُقدِّمُـــه حتـــى يـــرى المـــوتَ أســـودا

فمـــا زلـــتُ أَرمـــيهمْ بغـــرَّة وجهِـــه وبالســـيفِ حتـــى كَـــرَّ تحتـــي مجهـــدا[1]

ومما جاء على روي الدال المضمومة قول الشاعر نُفيل بن عبد العزى(من الوافر) :

أَيُوعِـــدُنِي أَبُـــو عَمْـــرٍو وَدُونِـــي رِجَـــــالٌ لا يُنَهْنِهُهَـــــا الْوَعِيـــــدُ

رِجَــالٌ مِــنْ بَنِــي سَــهْمِ بْــنِ عَمْــرٍو إِلَـــى أَبْيَـــاتِهِمْ يَـــأْوِي الطَّرِيـــدُ

وَكَيْـــفَ أَخَـــافُ أَوْ أَخْشَـــى وعيـــدا نَصْـــــرُهُمُ إِذَا أدعُـــــا عَتِيـــــدُ[2]

فالشاعر يمدح بني سهم ويذكر فضائلهم ومناقبهم التي عمَّت على القاصي والداني، وخبرهم شائع بين القبائل بنصرتهم الجميع، وهذه المعاني الشريفة تتطلب أصواتاً شديدة الجرس والإيقاع فقد وُفق الشاعر في اختباره هذا الروي .

روي العين

شكَّل روي العين ما نسبته 6,1% من النسبة العامة لحماسيات ابن الشجري بواقع سبع وخمسين حماسية، وهذا الحرف من حروف الذلاقة أيضاً، وهو رخو مجهور مرقق [3]. وهو من أعسر الحروف العربية تكويناً حيث يمر بثلاث مراحل .[4] ويبدو أن صوت العين يتماهى بشدة مع حالات الحزن الشديد التي تصاحب التجارب الشعورية الخاصة بغرض الرثاء، لذلك استعمل الشعراء هذا الصوت الشاق التكوين في حالات الحزن للدلالة على ما يلاقيه من حزن وألم ومشقة، فقد ورد هذا الصوت كثيراً للتعبير عن عاطفة الحزن لما يضفيه جرسه الموسيقي

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص71).

(2) المرجع السابق ، ص6.

(3) ينظر ، أنيس ، الأصوات اللغوية (ص77).

(4) ينظر ، عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص225).

ونغمته الإيقاعية من "مرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع"[1]، وقد ورد هذا الرويّ بجميع حالاته من فتح وكسر وضم، ومما جاء مكسوراً قول طُفيل الغنوي (من الوافر) .

ولـــمْ أرَ هالكـــاً فـــي النـــاسِ أَوْدى كَزُرْعَـــةَ يـــومَ قـــامَ بـــه النَّـــواعي
أَجَـــلَّ رَزِيّـــةً وأَعَـــزَّ فَقْـــداً علـــى المـــوْلَى وأَكـــرَمَ فـــي المســـاعي
وأَغـــزَرَ نـــائلاً لِمَـــنِ اجْتَـــدَاه مـــنَ العَـــافينَ والهلْكـــى الجيـــاعِ
وأكثـــرَ رِحْلـــةً لطريـــق مجـــدٍ علـــى أقتـــادِ دِعْلِبَـــةٍ وســـلعِ
وأقـــولُ للتـــي نَبَـــذّتْ بنيهـــا وقـــدْ رأت الســـوابقَ لا تُراعـــي
شَـــهيدي بالـــذي قَـــدْ قلـــتُ فيـــه بنـــو بكـــرٍ وَحَـــيُّ بنـــي الـــرُّواع
فـــلا فَـــرِحٌ بِخَيـــرٍ إنْ أتـــاهُ ولا جَـــزِعٌ مـــنَ الحَـــدَثان لاعِ
ولا وقَّافـــةٌ والخيـــلُ تَـــرْدى ولا خـــالٍ كـــأُنبوبِ اليَـــراعِ[2]

لقد سيطرت حالة الحزن والأسى على الشاعر في رثاء زُرعة بن عمرو بن الصعق، امتزج هذا الرثاء بتعداد مناقب وصفات المرثي، وساعده في بيان هذه الصفات، وإظهار حالة الحزن التي يمر بها، صوت الروي العين الذي جاء مكسوراً، ليعبر عن الحالة النفسية المنكسرة للشاعر جراء هذا الفقد، فقد شحن صوت الروي الإيقاع الموسيقي بكل معاني الحسرة والألم والتفجع والأنين.

وقد ورد روي العين أيضاً في باب النسيب عند ابن الشجري، حيث شاع استخدام هذا الروي في حالات الفراق التي سيطر عليها الحزن وهي أشبه ما تكون رثاء النفس، لاعلى بعد المحبوبة أو فراقها، ومنه قول الشاعر الأحوص بن محمد الأنصاري (من الطويل) :

إذا مـــا أتـــى مـــن نحـــو أَرضِـــكِ راكـــبٌ تَعَرَّضْـــتُ فاسْـــتخبرتُ القلـــبُ موجـــعُ
وأُخفـــي إذا اســـتخبرتُ أشـــياءَ كارهـــاً وفـــي الـــنفسِ حاجـــاتٌ إليهـــا تَطَلَّـــعُ
فَسِـــرُّكَ عنـــدي فـــي الفـــؤادِ مُكَـــتَّمٌ تَضَـــمَّنه منِّـــي ضـــميرٌ وأَضـــلُعُ

(1) النويهي ، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه (ج1/ 63).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص316).

أيــا قلــبُ خَبِّرنــي ولســت بصــادقي إذا لــمْ تُنَــلْ واســتأثرتْ كيــف تصــنعُ

إذا قُلــتُ هــذا حــين أســلو ذَكَرتَهــا فظلَّــت لهــا نفســي تتــوقُ وتنــزِعُ[1]

فقد عبر الشاعر عن معني الفقد والبعد عن المحبوبة باستخدام روي العين للدلالة على حجم ألم البعد والفراق وشحن موسيقى النص بالكثير من معاني الألم التي يوفرها صوت العين.

ومما جاء على روي العين المفتوحة قول أبي تمام يرثي أبا نصر محمد بن حميد الطائي (من الطويل):

أَصَــمَّ بــكَ النَّــاعِي وإِنْ كــانَ أســمَعا وأصــبحَ مغنــى الجــودِ بعــدكَ بلقعــا

مصــيفٌ أفــاضَ الحــزنُ فيــهِ جــداولاً مــن الــدمعِ حتــى خلتُــه عــادَ مربعــا

ومَــا كُنْــتَ إلاّ السَّــيفَ لاقَــى ضَــرِيبَةً فَقَطَّعَهــــا ثُــــمَّ انثَنَــــى فتَقَطَّعَــــا

فَتًــى كــانَ شَــرْباً لِلعُفَــاةِ ومَرْتَعــاً فأَصْــبَحَ لِلهِنْدِيَّــةِ البِــيضِ مَرْتَعــا

فَتًــى كُلَّمــا ارتــادَ الشُّــجَاعُ مِــنَ الــرَّدَى مفــراً غــداةَ المــأزقِ ارتــادَ مصــرعا

إذا ســاء يــومٌ فــي الكريهــةِ منظــراً تَصــلاّهُ عِلْمــاً أَنْ سَيحسُــنُ مَسْــمَعا[2]

روي القاف

حرف شديد مجهور "يدل على المفاجأة التي تُحدث صوتاً" [3]. ورد بنسبة 4,8% من النسبة الكلية للحماسيات، حيث بلغ عدد الحماسيات الواردة على هذا الروي خمساً وأربعين حماسية استعمله شعراء الحماسة الشجرية في المديح لمعاني القوة التي يحتويها هذا الصوت وخاصة تلك النغمة التي يمثلها عندما يكون روياً في جميع حالاته، ومما جاء على هذا الروي قول زهير يمدح هرم بن سنان المُريّ (من البسيط) :

قَــدْ جَعَــلَ المبتغــونَ الخيــرَ فــي هَــرِمٍ والســـــائلونَ إلـــــى أبوابـــــهِ طُرُقـــــا

مَــنْ يَلْــقَ يومــاً علــى عِلَّاتــه هَرِمــاً يَلْــقَ الســماحةَ منــهُ والنــدى خُلُقــا

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص519).

(2) المرجع السابق ، ص339.

(3) علي ، تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي (ص64).

أَشَـــمُّ أَبْـــيَضَ فَيَّـــاضٌ يُفِـــكُّ عَـــنْ أيـــدي العُنـــاةِ وعـــنْ أَعناقِهـــا الرِّبِقـــا

لَيـــثٌ بِعَثَّـــرَ يَصـــطادُ الرجـــالَ إذا مـــا الليـــثُ كَـــذَّبَ عـــن أقرانـــهِ صَـــدَقَا

يَطْعَـنُهُمْ مـا ارتمـوا حَتَّـى إذا اطَّعنـوا ضـاربَ حتَّـى إذا مـا ضـاربوا اعتنقـا

لـــو نـــالَ حـــيٌّ مـــنَ الـــدنيا بِمكْرُمـــةٍ أُفْـــقَ الســـماءِ لنالـــت كَفُّـــه الأُفُقـــا[1]

فقد استطاع الشاعر تأكيد معاني مُدحته بأن يناسب بين معانيه، وصوت الروي الذي يُمثل النهايات والبدايات لأواخر وأوائل أبيات قصيده، مما أثار نغماً إيقاعياً يموج بالقوة والشدة في ثنايا الأبيات .

ومما جاء على روي القاف المضمومة قول الشاعر الصُّمة القُشيريُّ (من الطويل) :

أَأَنْ سَـــجَعَتْ فـــي بطـــنِ وادٍ حَمَامـــةٌ تُجـــاوِبُ أُخـــرى مـــاءُ عينيـــكَ دافـــقُ؟

كأَنَّـــكَ لـــم تســـمعْ بُكـــاءُ حَمامـــةٍ بِلَيـــلٍ ولـــم يَحْزُنْـــكَ إلـــفٌ مُفـــارقُ

بلـــى فَـــأفقْ مـــن ذِكـــرِ لَيلـــى فإنَّمـــا أَخُـو الصَّبرِ منْ كَفَّ الهوى وهو تـائِقُ[2]

فقد استخدم الشاعر روي القاف المضمومة للتعبير عن حبه وحنينه، ومعاناته الشديدة التي تبرزها تجربته الشعورية .

ومما جاء على روي القاف المكسورة قول الشاعر المُرار بن سُلافة العِجليُّ (من الوافر) :

كَسَـــوْنا الأَضْـــجَمَ الضَـــبّيَّ لمّـــا أتانـــا حَـــدَّ مَصـــقولٍ رَقيـــقِ

أَسَـــرْنا مـــنهُمُ تِســـعينَ كَهـــلاً نَقُـــودُهُمُ علـــى وَضـــحِ الطريـــقِ

وجـــاءوا كالنَّعـــام وأَســـلمونا إلـــى خيـــلٍ مُسَـــوَّمةٍ ونـــوقِ[3]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص349).

(2) المرجع السابق، ص597.

(3) المرجع نفسه ، ص597.

روي النون

النون من الحروف المجهورة ورد روياً لتسع وخمسين حماسية شكلت نسبة 6, % من النسبة العامة للحماسيات، وهذا الصوت يستعمل في التعبير عن الألم العميق[1]، أو للتعبير عن البطون في الأشياء[2]. وهو من الحروف الممتدة بامتداد النغم وهو في غير التشديد أسهل القوافي جميعا[3].وقد ورد هذا الروي مضموماً، ومفتوحاً، ومكسوراً، ومما جاء مضموماً قول الشاعر قيس بن ذريح (من الطويل) :

وإنّـي لأهـوى النَّـوْمَ فـي غَيْـرِ حِينِـهِ لَعَـلَّ لِقَـاءً فـي المَنَـامِ يَكُـونُ
شـهدت بـأني لـم أحُـل عـن مَـوَدَّةٍ وأنّـي بِكُـمْ لـو تَعْلَمِـينَ ضَـنِينُ
وأنَّ فـؤادي لا يلـين إلـى هـوًى سـواكِ وإنْ قـالوا بَلـى سـيلينُ[4]

ومما جاء مكسوراً قول عروة بن حُزام العُذري (من الطويل):

تكنّفنـي الواشـونَ مـنْ كـلِّ جانـبٍ ولـو كـانَ واشٍ واحـدٍ لكفـاني
إذا مـا جلسـنا مجلسـاً نسـتلذّهُ تَواشَـوا بِنَـا حتـى أَمَـلَّ مكـاني
ألا لعـنَ اللهُ الوشـاةَ وقـولهمْ فُلاَنَـةُ أَمْسَـتْ خُلَّـةٌ لِفُـلاَنِ
إذَا رَامَ قلبـي هَجْرَهَـا حـالَ دونَـه شَـفِيعانِ مـن قَلْبِـي لهـا جَـدِلانِ
إذَا قلـتُ لا قـالا: بلـي، ثـمَّ أَقْـبلا جَمِيعـاً علـى الـرَّأْيِ الـذي يَرَيـانِ
ألا ليـتَ كـلَّ اثنـينِ بينهمـا هـوىً مـنَ النّـاسِ والأنعـامِ يلتقيـانِ[5]

ومما جاء مفتوحاً قول الشاعر تميم بن أُبيّن مقبل (من البسيط) :

---

(1) ينظر ، عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص160).

(2) علي ، تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي (ص64).

(3) ينظر ، الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، (ج45/1). والفارابي، الموسيقى الكبير (ص1072).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص540).

(5) المرجع السابق ، ص523.

يَمْشِـــين هَيْـــلَ النَّقـــا مالَـــتْ جوانِبُـــهُ يَنْهـــالُ حِينـــاً، ويَنْهـــاهُ النَّـــدى حِينـــا

يَهْـــزُزْنَ للمَشـــي أَوطـــالاً مُنَعَّمَـــةً هَـــزَّ الجَنُـــوبِ ضُـــحىً عِيـــدانَ يَبْرِينـــا

أو كـــــاهْتِزازِ رُدَيْنِـــــيٍّ تَدَاوَلُـــــه أيْـــدِي التِّجـــار فـــزادَوا مَتْنَـــهُ لِينـــا[1]

أما باقي الحروف المجهورة التي وردت روياً لحماسيات ابن الشجري فهي الهمزة عشرون حماسية 2,1%، والياء ثماني عشرة حماسية 1,9%، والهاء خمس عشرة حماسية 1,6% و الضاد إحدى عشرة حماسية 1,2%، والجيم والزاي ثلاث حماسيات لكل منهما3,% والثاء والطاء والواو حماسية واحدة فقط 1,% على كل روي .

ثانيا : حروف الروي المهموسة

وهي الحروف التي لا يصاحبها اهتزاز في الأوتار الصوتية عند النطق بها وقد جاءت الأصوات المهموسة روياً لخمس وتسعين حماسية موزعة على الحروف التالية التاء عشرين الحاء أربعاً وعشرين، السين ثماني عشرة ، الفاء سبعاً وعشرين ، الكاف ست حماسيات، أي ما نسبته 18,5% من النسبة العامة للحماسيات .

روي التاء

صوت مهموس انفجاري شديد، وهو صوت متماسك مرن يوحي بالليونة [2]. استخدمه شعراء الحماسة الشجرية روياً لعشرين حماسية ما بين فتح وضم وكسر شكلت ما نسبته 2,1%، ومما جاء على هذا الروي قول الشاعر يحيى بن علي الأرمَنِيُ (من الطويل) :

لقـد طـال حملـي الـرمح حتَّـى كأنـه علَـى فرسـي غصـن مـن الـذَّرِح نابـتُ

يطـول لسـاني فـي العشـيرة مصـلحاً علَـى أنَّـه يـوم الكريهـةِ صـامتُ[3]

فقد أوحى روي التاء بمزيج هائل من المعاني اللمسية المحسوسة التي شكل بها الشاعر معانيه في وصفه نفسه وبطولته وشجاعته في حمله سلاحه في أيام المعارك وصمته التام في المعركة وهو هنا ينشئ صورة ضدية لنفسه يقابل فيها حاله في أيام المعارك، وحاله عند المواقف التي

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص523).

(2) ينظر ، عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص55).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص83).

يتطلب فيها الكلام للإصلاح بين المتخاصمين، وقد ساعده روي التاء المضمومة وما يتطلبه من ضم للشفتين عند النطق في إبراز تجربته الشعورية .

ومما جاء على روي التاء المكسورة قول الشاعر زُفَرُ بن الحارث الكلابي (من الطويل) :

ألا لا أُبـــالي مَـــن أتـــاهُ حِمامُـــهُ إذا مـــا المَنايـــا عَـــن هُـــذيلٍ تَجلّـــت

يكـــونُ أمـــامَ الخَيـــلِ أوَّل فـــارِسٍ ويَضـــرِبُ فـــي أعجازِهـــا إن تَولّـــت[1]

روي الحاء

صوت مهموس رخو يتكون "باندفاع النفس بشيء من الشدة ... وهو أشبه ما يكون بالحفيف" [2]. جاء روياً لأربع وعشرين حماسية بنسبة 2,5% من النسبة العامة للحماسيات وهو من "أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته. ليتحول مثل هذا الصوت مع البحَّة الحائية في طبقاته العليا، إلى ذوب من الأحاسيس وعُصارة من عواطف الحب والحنين والأشواق"[3]. ومما جاء على هذا الروي قول الشاعر جميل بثينة (من الكامل) :

لَقَـــد أَرِقَـــتْ عَينـــي ودام سُـــفوحُها وَأَصـــبَحَ مِـــن نَفســـي سَـــقيماً صَـــحيحُها

فـــلا أنـــا أرجـــو أن تعـــيش سَـــويةً ولا المـــوتُ فيمـــا قـــد شـــجاها يُريحُهـــا

فيـــا لَيتَنـــا نَحيـــا جَميعـــاً وَإن نَمُـــت يُجـــاوِرُ فـــي المَـــوتى ضَـــريحي ضَـــريحُها

فَمـــا أَنـــا فـــي طـــولِ الحَيـــاةِ بِراغِـــبٍ إِذا قيـــلَ قَـــد ســـوِّي عَلَيهـــا صَـــفيحُها

أَظَـــلُّ نَهـــاري مُســـتَهاماً وَتَلتَقـــي مَـــعَ اللَيـــلِ روحـــي فـــي المَنـــامِ وَروحُهـــا

فَهَـــل لِـــيَ فـــي كِتمـــانِ حُبّـــيَ راحَـــةٌ وَهَـــل تَنفَعَنّـــي بَوحَـــةٌ لَـــو أَبوحُهـــا[4]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص361).

(2) عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص181).

(3) المرجع السابق ، ص182

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص501).

فقد تماهى صوت الحاء وما يحدثه من حفيف عند النطق به مع تجربة الشاعر بل ساعد في تشكيلها كونه حرف الروي المعتمد في القصيدة الذي تنتهي عنده بداية الإيقاع لتبدأ نقطة إيقاع جديدة تشكل إيقاعاً موسيقياً للبيت التالي، ويتبدى جمال الروي في القصيدة التي تعبر عن خلجات نفس المحبوب وشوقه وبعده عن محبوبته باقترانه بهاء الضمير الغائب وألف الإطلاق على ما يصاحب صوت الحاء من حفيف، وصوت الهاء من آهات يتبدى طولها في ألف الإطلاق للتعبير عن مدى الألم .

ومنه قول الشاعر الحسين بن مُطير الأسدي (من الطويل) :

سَـــلامٌ عَلَـــى البَيْـــتِ الـــذي لاَ نَـــزُورُه مِـــنَ الخَـــوْفِ إلاَّ بـــالعُيونِ اللَّـــوَامِحِ

وَلَـــوْلاَ حِـــذَارُ الكَاشِـــحينَ لَقَـــادَنِي إلَيْـــهِ الهَـــوَى قَـــوْدَ الجَنِيـــبِ المُســـامِحِ [1]

روي السين

صوت رخو مهموس يُسمع له صوت صفير عال عند النطق به[2] . وهو صوت "متماسك نقي يوحي بإحساس لمسي بين النعومة والملامسة، وبإحساس بصري من الانزلاق والامتداد وبإحساس سمعي هو أقرب للصفير[3] . وقد جاء هذا الصوت روياً لثماني عشرة حماسية شكلت ما نسبته 1,9% من النسبة العامة للحماسيات التي اختارها ابن الشجري .

ومما جاء على هذا الروي قول عمرو بن عامر الأنصاري يرثي ثابت بن قيس بن شَماس الأنصاري (من البسيط) :

أَبْقَـــى لَنَـــا ثَابِـــتٌ وَالـــدَّهْرُ ذُو عَجَـــبٍ حُزْنَـــاً طَـــوِيلا وكَلْمـــاً مـــا لـــه آسِ

لَمّـــا رأى النّـــاسَ قـــدْ فَلّـــوا ظُهـــورَهُمُ نـــادى البَـــراءَ وكانـــا عُـــدَّةَ البـــاسِ

مـــا زالَ يَضـــربُ بالمـــأثورِ مُعترضـــاً جَمـــعَ العـــدوّ كَلَيـــثٍ بـــين أَخْيـــاسِ

حتَّـــى أصـــابَ التـــي قـــد كـــان يَطْلُبهـــا أَعظـــمْ بمـــا نالـــه المَـــرءُ بـــن شَـــمَّاسِ[4]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص518).

(2) ينظر ، أنيس ، موسيقى الشعر (ص76).

(3) عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص111).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص317).

فقد استعمل الشاعر روي السين المكسورة التي تناسب عاطفته المنكسرة الحزينة، مع ما يوافق هذه الكسرة وكيفية النطق بها، معاني الندب، والحسرة، والألم بانطلاق جزءٍ من حرف الياء الذي يكون مسيطراً في حالات الندب والعويل، إضافة إلى ذلك الصوت الصفيري المنطلق من أواخر الأبيات ليعبر عن حجم الفقد والرزيئة التي حلَّت به .

ومما جاء مضموماً على هذا الروي قول الشاعر أنس بن عباس الرِّعليُّ (من الطويل) :

وَنحنُ أُناسٌ نَصطَلي الحربَ في الوغى ... وَيَحظى بنا الجارُ الغريبُ المُلابسُ

تَرى الجُرْدَ تَرْدِي بالكُماةِ عليهمُ ... سَوابغُ بيضٌ والرماحُ المَداعسُ

وإنَّا لأَيْسارٌ إذا الشُّولُ أصبحت ... لها حُجَرٌ مزْؤُودَةٌ ومَحابسُ

نكِبُ العِشارَ الكُومَ وَسْطَ بُيوتنا ... ونَكسو الجِفانَ الشَّحمُ الشَّحمُ جَامِسُ[1]

روي الفاء

جاء روي الفاء بواقع سبع وعشرين حماسية شكلت ما نسبته 2,7% من النسبة العامة للحماسيات الشجرية، وهو من الحروف الرخوة المهموسة، ونظراً لرقة صوته يضفي معنى الوهن والضعف على الألفاظ التي يدخل في تراكيبها [2]. وهذا الصوت بطبيعة تكوينه وخروجه من بين الأسنان العليا وطرف الشفة السفلى، تمنحه صوته الرقيق المتصف بالحفيف، مما يوحي بملمس مخملي دافئ، كما يوحي أيضاً بالبعثرة والتشتت[3].

ومما جاء على هذا الروي قول أبي نواس (من الرجز):

ومُدامَةٍ تَحْيَا النفوسُ بها ... جلّتْ مآثِرُهَا عن الوَصْفِ

قد عُتقَتْ في دَنّهَا حقباً ... حتى إذا آلَتْ إلى النّصْفِ

سلبُوا قِناعَ الطّينِ عن رَمَقٍ ... حيّ الحياةِ ، مُشارِفِ الحتْفِ

فتنفّسَتْ في البيتِ إذْ مُزِجَتْ ... كتنفّسِ الرّيحَانِ في الأنْفِ

---

(1) المرجع السابق ، ص949.

(2) ينظر ، ابن جني ، سر صناعة الإعراب (ص247).

(3) ينظر ، عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص132).

مـــــنْ كـــــفّ ســـــاقيةٍ مُقرطقـــــةٍ ناهيـــكَ مـــن حسْـــنٍ ، ومـــن ظَـــرْفِ[1]

فقد اختار الشاعر روي الفاء لقصيدته التي تتحدث عن الخمر، فهي إحدى خمريات أبي نواس وهذا الروي بخصائصه الصوتية ذات الحفيف والرقة والوهن هو المناسب للتعبير عن التجربة الشعورية له، حيث تطلبت طبيعة مجالس الخمر الإتيان بهذا الصوت الرقيق وخاصة أن هذا الصوت إذا وقع في أواخر الكلمات كان"في أوهى حالاته ضعفا وخفوتا "[2] وهو ما يناسب طبيعة تلك المجالس.

ومما جاء على هذا الروي أيضاً قول الشاعر جرير (من البسيط) :

ما استَوْصَفَ النـاسُ من شيء يرُوقُهمُ إلاّ رأَوا أُمَّ عَمْـــرو فَـــوْقَ مـــا وَصَـــفُوا

كَأنّهَـــا مُزْنَـــةٌ غَـــرّاءُ، رائحَـــةٌ أوْ دُرّةٌ لا يُـــوَارِي ضَـــوْءها الصَّـــدَف[3]

الإطلاق والتقييد

يمكن تقسيم القافية تبعاً لحركات الروي التي ينظم عليها الشعراء قصائدهم إلى قسمين هما: القافية المطلقة، والقافية المقيدة، والجدول التالي يوضح نسبة استخدام شعراء الحماسة الشجرية لكل منهما .

نوع الروي	حركة الروي	عدد الحماسيات	النسبة المئوية
المطلقة	الكسرة	432	%45,9
	الضمة	157	%16,7
	الفتحة	329	%34,9
المقيدة	السكون	24	%2,5
المجموع		942	

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص842).

(2) عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها (ص137).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص658).

القافية المطلقة

"وهي ما كان رويها متحركاً"[1]. والمقصود بالمتحركة هنا أن يكون حرف الروي حُرك بالحركات القصار الكسرة، والضمة، والفتحة، أو بالحركات الطويلة المشبعة مثل الألف، والواو والياء، كما يعتبر ما وصل بهاء الوصل من القافية المطلقة[2].

ومن الجدول السابق نلاحظ ميل الشعراء إلى القوافي المطلقة، ولا غرو في ذلك فإطلاق القوافي يزيد القصيدة نغماً، وجمالاً ، ويُعمق البعد الإيقاعي للقصيدة مما يساهم بشكل فعال في تشكيل الخطاب الشعري من خلال الموسيقى الناتجة عن الإطلاق. والملاحظ أيضاً من الجدول أن القصائد المطلقة المكسورة كان لها نصيب الأسد ، فالكسرة "تشعر بالرقة واللين"[3]. حيث مثلت القوافي المطلقة المكسورة ما نسبته 45,9% بواقع أربعمائة واثنتين وثلاثين حماسية جاءت موزعة على معظم الأغراض الشعرية .

ومما جاء على هذه القافية قول الشاعر علي بن الجهم (من الطويل):

عُيونُ المَها بَينَ الرُصافَةِ وَالجِسرِ ... جَلَبنَ الهَوى مِن حَيثُ أَدري وَلا أَدري

سَلِمنَ وَأَسلَمنَ القُلوبَ كَأَنَّما ... تُشَكُّ بِأَطرافِ المُثَقَّفَةِ السُمرِ

وَقُلنَ لَنا نَحنُ الأَهِلَّةُ إِنَّما ... تُضيءُ لِمَن يَسري بِلَيلٍ وَلا تَقري

فَلا بَذلَ إِلّا ما تَزَوَّدَ ناظِرٌ ... وَلا وَصلَ إِلّا بِالخَيالِ الَّذي يَسري

أَحينَ أَذَلْنَ القَلبَ عَن مُستَقَرِّهِ ... وَأَلهَبنَ ما بَينَ الجَوانِحِ وَالصَدرِ

فَلو قَبلَ أَن يَبدو المَشيبُ بَدَأنَني ... بِيَأسٍ مُبينٍ أَو جَنَحنَ إِلى الغَدرِ

وَلكِنَّهُ أَودى الشَبابُ وَإِنَّما ... تُصادُ المَها بَينَ الشَبيبَةِ وَالوَفرِ

أَما وَمَشيبٍ راعَهُنَّ لَرُبَّما ... غَمَزنَ بَناناً بَينَ سَحرٍ إِلى نَحرِ

---

(1) عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص177).

(2) ينظر، عتيق ، علم العروض والقافية (ص165).

(3) الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج71/1).

وَبِتنـــا عَلـــى رَغـــمِ الوُشـــاةِ كَأَنَّنـــا خَليطـــانِ مِـــن مـــاءِ الغَمامَـــةِ وَالخَمـــرِ[1]

إن للقافية المكسورة دوراً واضحاً جداً في بيان نفسية الشاعر وتجربته الشعورية الممزوجة بالحنين والتذكر والأسف على وقت الشباب عبر الشاعر عنها من خلال النص ذي القافية المكسورة .

ومما جاء أيضاً على القافية المطلقة المكسورة قول كُثير عزة (من الطويل) :

لقـد كـذبَ الواشـون مـا بحـتُ عنـدهُمْ بِسِـــــرٍّ ولا أرســـــلتُهم برســـــولِ

فَـــلاَ تَعْجِلـــي يَـــا عَـــزَّ أنْ تَتَبَيَّنـــي بِنُصْـــحٍ أتـــى الوَاشُـــون أمْ بِخُبُـــولِ

وقـالوا: نـأتْ فـاختزْ مـن الصَّـبر والبُكـا فقلـــتُ البُكـــا أشـــفى إذاً لغليلـــي

ولـــم أرَ مـــن ليلـــى نـــوالاً أعـــدُّهُ ألا إنمـــا طالبـــتُ غيـــرَ منيـــلِ

توَلَّيْـــتُ محزونـــاً وَقُلْـــتُ لِصَـــاحبي أقـــاتلتي ليلـــى بغيـــر قتيـــلِ؟[2]

فقد أشاع روي اللام المكسورة أي القافية المطلقة جواً من الحزن، تخلل أبيات القصيدة ومعانيها فبث الشاعر شكواه وألمه وحزنه من الواشين، ومن بعده عن محبوبته، فتبدت معالم نفسه الكسيرة من خلال اختياره لحرف الروي المكسور الذي يتناسب مع الجو النفسي المسيطر عليه.

وقد جاءت القافية المطلقة المفتوحة في المرتبة الثانية بواقع ثلاثمائة وتسع وعشرين حماسية نسبتها 43,9% من النسبة العامة للحماسيات، والفتحة من أخف الحركات، إلا ما كان متصلا منها بألف الإطلاق للتعبير عن تجارب شعرية خاصة، وكل ما ورد مفتوحا في حماسة ابن الشجري جاء متصلا بألف الإطلاق .

ومما جاء مفتوحاً قول الخنساء (من المتقارب) :

تَعَرّقَنـــي الـــدّهْرُ نَهْســـاً وَحَـــزَّا وَأَوْجَعَنـــي الـــدّهرُ قَرْعـــاً وغَمْـــزَا

أصـــــابَ رِجـــــالي فَأَفنـــــاهم فأصـــــبحَ قلبـــــي بهِـــــمْ مُسْـــــتَفَزّا

وكـــانُوا السَّـــنامَ علـــى قَـــومهم وزَيْـــنَ العَشـــيرَةِ بَـــذْلاً وعِـــزّا

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص689).

(2) المرجع السابق ، ص527.

وهـــمْ فـــي القـــديمِ سَـــراةُ الأديـــم والكـــائِنونَ مـــنَ الخَـــوْفِ حِـــرْزَا
وهـــمْ منعـــوا جـــارهمْ والنّســـاء يحفِـــزُ أحشـــاءَها الخـــوْفُ حَفْـــزَا
بســـمرِ الرّمـــاحِ وبـــيضِ الصّـــفاحِ فبـــالبِيضِ ضَـــرْباً وبالسُّـــمرِ وَخْـــزَا
وخَيْـــلٍ تَكَـــدَّسُ بالـــدّارِعينَ وتحـــتَ العَجاجَـــةِ يجمِـــزْنَ جَمـــزَا
جَزَرنـــا نواصـــيَ فُرســـانِها وكـــانوا يظنـــون أن لـــن تُجَـــزّا
ومـــن ظـــنّ ممّـــنْ يُلاقـــي الحـــروبَ بـــانْ لا يصـــابَ فقـــدْ ظـــنَّ عجـــزا
نَعِـــفّ ونَعْـــرِفُ حَـــقّ الجِـــوارِ ونَتّخِـــذُ الحَمْـــدَ ذُخـــراً وكَنْـــزَا[1]

فقد عبَّرت الشاعرة الخنساء عن معاني الفقد والحزن والأسى في مرثيتها باستخدام القافية المطلقة المفتوحة المتصلة بألف المد التي تُستعمل للإطلاق، مع ما يصاحب هذا الصوت المفتوح عند نطقه من انفتاح تام للفم ومدة أطول في النطق ، يناسب التجربة الشعورية المكلومة للشاعرة، فهو أشبه ما يكون بالصراخ العالي المتصل .

ومن ذلك قول الشاعر كعب بن مالك الخزرجي (من الوافر) :

قَضَـــيْنَا مِـــنْ تِهَامَـــةَ كُـــلَّ رَيْـــبٍ وخيبَـــر ثـــمَّ أَجْمَمْنَـــا السّـــيُوفا
نُخَيّرُهَـــا وَلَـــوْ نَطَقَـــتْ لَقَالَـــتْ قَـــواطِعُهُنَّ دوســـاً أو ثَقيفَـــا
فَلَسْـــتُ لِحَاصِـــنٍ أنْ لَـــمْ أَزُرْكُـــم بِسَـــاحَةِ دارِكُـــمْ منّـــا أُلُوفَـــا
بأيـــدِيهمْ صـــوارمُ مُرهَفَـــاتٌ تُـــذيقُ المُصْـــطَلينَ بِهَـــا الحُتوفَـــا
وَنَنْتَـــزِعُ العُـــروشَ بِـــبَطْنِ وجٍّ وتصـــبحُ دُورُكـــم مـــنكمُ خَلُوفَـــا[2]

حيث تطلب موقف النصر في معركة الأحزاب قافية مطلقة متصلة بالألف المدية المطلقة التي تناسب الموقف ، ففيها علو الصوت وطول النطق به مما يتيح مساحة أوسع لانتشار الصوت .

أما القافية المطلقة المضمومة فقد جاءت في المرتبة الثالثة بواقع مائة وسبع وخمسين حماسية شكلت نسبة 45,7% من النسبة العامة للحماسيات، والضمة حركة "تُشعر بالأبهة والفخامة"[3].

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص323).

(2) المرجع السابق ، ص164.

(3) الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج71/1).

وهو ما استعمله شعراء الحماسة الشجرية في التشكيل الشعري لخطاباته التي جاءت بقواف مطلقة مضمومة. فالضمة تسبغ على الحرف الكثير من القوة، مما يجعله أكثر ثباتاً وتمكناً وإبرازا للمعنى من خلال التأكيد عليه بضم الشفتين للفت النظر وتنبيه السامع، فالضمة من أثقل الحركات ولها وقع شديد على الأذن[1] . ومما جاء على هذه القافية قول الشاعر[2] (من الطويل) يفخر بشجاعته وشجاعة قومه :

معَاقِلُنـــا فـــي الحـــربِ جُـــرْدٌ كأنَّهـــا أَجـــادلُ فـــي جـــوِّ الســـماءِ كَواســـرُ
وسُـــمْرٌ مـــن الخطّـــي ذاتُ أسِـــنَّةٍ وبِـــيضٌ كأمثـــالِ البـــروقِ بَـــواترُ
إذا مـــا انتضـــيناها ليـــومٍ كريهـــةٍ رأيـــتَ لهـــا هـــامَ العِـــدا تتطـــايرُ
ومـــا أدرك الســـاعون فينـــا بِـــوِترِهم ولا فاتنـــا مـــن ســـائر النـــاسِ واتـــرُ
فـــلا توعِـــدُونا بـــالغِوار فإننـــا بنـــو الحـــربِ رَبَّتنـــا ونحـــنُ أَصـــاغرُ؟[3]

فقد أكسبت القافية المطلقة المضمومة النص الشعري قوة وأبهة، تتبدى في أواخر الأبيات متماهية مع المعاني القوية الدلالة لتشكيل الإيقاع الشعري الممثل لعاطفة الشاعر المتسمة بالفخر والحماسة .

القافية المقيدة

وهي ما كان رويها ساكنا[4]، وهذا النوع من القوافي يُبرِز حالة السكون التي تصاحب الشاعر في تجربته الشعرية، حيث نتمثل هذا النوع من السكون وقلة الحركة في حالة المصائب التي ألمت بالشاعر سواء كان الغرض رثاء، أو غزلاً يتناول فيه الشاعر معاني البعد والألم وزيارة الطيف ليلاً، أو بكاء شبابه الذاهب الفاني، ومن ذلك قول الشاعر إبراهيم بن العباس الصولي (من مجزوء المتقارب) :

لفضـــلِ بـــن ســـهلٍ يـــدٌ تقاصـــرَ عنهـــا المثـــلْ

(1) ينظر ، هلال ، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب (ص158).

(2) الأبيات في الحماسة الشجرية بلا نسبة ، ولم أقف على قائلها .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص4).

(4) ينظر ، العاكوب ، موسيقا الشعر العربي (ص216).

فَبَسْـــــــــطَتُها للغنـــــــــى وســـــــــطوتها للأجـــــــــلْ

وباطنهـــــــــا للنَّـــــــــدى وظاهرُهـــــــــا للقُبَـــــــــلْ[1]

فقد عبَّر الشاعر عن معاني الفقد والألم بقافية ساكنة تتناسب والجو النفسي المسيطر على الشاعر في تعداد مناقب، المفقود فالشاعر يعدد مناقب فقيده بعد فترة من موته، حيث استقرت نفسه من هول الفاجعة والمصيبة التي ألمت به، والملاحظ على قصائد الرثاء في الحماسة الشجرية أن الشاعر غالباً ما يستعمل القوافي المطلقة في الرثاء، وخاصة في القصائد التي تُنظم عند وقوع المصيبة حيث يتطلب الأمر الكثير من الصراخ والعويل الذي توفره القوافي المطلقة وخاصة تلك التي تتصل بألف الإطلاق للتعبير عن العاطفة الجياشة المصابة بكل أنواع الألم أما وقد هدأت النفس وبدأت لواعج التذكر والحنين للمرثي فتلك عاطفة تناسبها القوافي الساكنة التي تُعبر عن حالة التعب التي أفرزها الحزن فانطوت النفس على ذاتها تتذكر بأصوات مهموسة معاني ذهبت وأفعالاً لن تعود، وأشخاصاً حواهم التراب .

ولا يقل تذكر أيام الشباب أهمية عن المراثي، فبكاء الشباب حالة يسيطر فيها الحزن والأسى على الشاعر فهو أشبه ما يكون راثياً نفسه، متألماً متحسراً، مما يتطلب قافية ساكنة تُعبر عن المضمون الحزين، في هدوء وسكينة ، ومن ذلك قول الشاعر محمد بن الحسن (من الطويل) :

أرَى الشَّـيْبَ مـذ جـاوزتُ خمسـينَ حجَّـة يَـدبُّ دَبيـبَ الصُـبحِ فـي غَسَـقِ الظُلَـمْ

هُـــوَ السُقـــمُ إلّا أَنَّـــهُ غَيـــرُ مُؤلِـــمٍ ولـم أر مثـل الشـيب سـقماً بـلا ألـمْ[2]

عبّر الشاعر عن ألمه وسقمه بمفارقة شبابه بقافية ساكنة تناسب الجو النفسي له حيث وصف الشيب بأنه المرض الذي لا ألم له .

وقد استعمل شعراء الحماسة الشجرية القوافي الساكنة للتعبير عن تجارب شعرية أخرى في توجيه خطابهم الشعري، حيث عمدوا إلى القوافي الساكنة في غرض الغزل في أوقات تَذَكر المحبوبة وزيارة طيفها ليلاً حيث نتمثل تلك المعاني في قول الشاعر [3] (من السريع) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص404).

(2) المرجع السابق ، ص825.

(3) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية وهما لبشار بن برد في ديوانه ، ينظر ، بن برد ، الديوان (49/4).

لا أَظْلِـــــمُ اللَّيْـــــلَ ولا أَدَّعِـــــي أن نجـــوم الليـــل ليســـت تغـــورْ

ليلـــي كمـــا شـــاءت فـــإن لـــم تـــزر طـــــال وإن زارت فليلـــــي قصـــــيرْ [1]

ومنه قول الشاعر الناجم (من الرجز) :

طالبـــتُ مَـــنْ شَـــرَّدَ نَـــومِي وَنَفَـــر وكَحَّـــلَ العـــينَ بِمَملـــولِ السَّـــهرْ

بقبلِـــة تُحسِـــنُ فـــي القلـــبِ الأَثَـــر فقَـــالَ لـــي مســـتعجلا ومـــا انتظـــرْ

ليس لغير العين حظ في القمر [2]

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص740).

(2) المرجع السابق ، ص886.

المبحث الثاني : الموسيقى الداخلية

يعدُّ الإيقاع أو الموسيقى الداخلية من العوامل المهمة في تشكيل بناء القصيدة العربية فالموسيقى الداخلية لها دور كبير في تكييف الوزن الشعري حسب الحالة النفسية للشاعر ، فهو يشيع في الصورة نوعاً من الاتساق والمساواة[1]. والإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية هي من أهم المزايا التي تشكل لغة الشعر فللشعر " ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه"[2]. وينبع الإيقاع الموسيقي الداخلي من عدة عناصر، يسهم كل منها بدور معين في البناء الموسيقي للقصيدة من أجل إبرازها في حلة زهية مؤثرة في المتلقي، ومعبرة في نفس الوقت عن تجربة شعورية فريدة من نوعها من هذه العناصر الجناس، والتكرار، والتصريع، والتصدير، كما لا يمكن إغفال دور كل من اللفظ والمعني في البناء الإيقاعي للقصيدة ، فتلاؤم اللفظ و المعنى أحد مقومات الموسيقى الداخلية . بحيث ينسجم الغرض مع شكله ، فيكون هناك نوع من التلاؤم والانسجام والتآلف بين الألفاظ والمعاني[3]. كل هذه العوامل مجتمعة تمثل البنية الأساسية للإيقاع الداخلي، وعلى هذا توجب على الشاعر "خلق التوافق الكلي لنصه من خلال كلماته الموحية التي تُعبر عن انفعاله الذي يتوجب عليه تضمينه موسيقاه الداخلية"[4].

لقد برزت عواطف شعراء الحماسة الشجرية في قصائدهم من خلال التشكيل الموسيقي الداخلي المحمل بالدلالات فانسابت الموسيقى في الألفاظ والتراكيب فأعطت "إشراقة ووقدة تومئ إلى المشاعر فتجلّها وتُحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها "[5].

والشاعر الحاذق هو من يستطيع خلق هذه الموسيقى الداخلية فيجب عليه أن يكون عالماً "بالأسس البنائية في التركيب الشعري الخلاق، فهو باعث سر النغم، ينبش غوره ، ويصل إلى أعماقه، ويستكنه دُرره بما أوتي من قدرة الغوص، واستنباط أسرار النغم في الكلم فهو يضع يده

---

(1) ينظر: صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر (ص258).

(2) الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات (ص19).

(3) ينظر: صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر (ص260).

(4) الشيباني ، لغة الشعر في ديوان الأصمعيات (ص250).

(5) الوجي ، الإيقاع في الشعر العربي (ص80).

على البريق الخاطف والإشعاع الموسيقي الخصيب، ينتقي ألفاظه ببراعة ويَلُمُّ شواردها ويردُّ نوافرها "[1] .

أولاً : التصريع

وهو أحد أهم المميزات البلاغية للنصوص الشعرية، حيث أولاه البلاغيون القدماء أهمية كبيرة وجعلوه من محاسن القصيدة، وهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته"[2]. ويعده قدامة بن جعفر من النعوت الخاصة بالقوافي ، حيث اشترط في هذه النعوت أن تكون القافية "عذبة الحرف سلسة المخرج ، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها ... وربما صرعوا أبياتاً أخرى من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره "[3].والتصريع "شيء جوهري يساعد في نسج النظام العام للقصيدة "[4] وهو بمثابة الشكل الهندسي المعماري للبيت الشعري " والمطالع على وجه الخصوص فالبيت الأول هو المفتاح الإجرائي أو العتبة الأولى التي ندلف من خلالها إلى بهو النص"[5] ." والتصريع أيضاً في غير موضع من القصيدة دليل على قوة الطبع وكثرة المادة[6] . كما أن التصريع يمثل "حالة من الهدوء بعد انفعال نفسي شديد ... ويحقق رنة موسيقية منبهة، ذلك أن صمت نهاية الشطر الأول يتساوى مع الشطر الثاني"[7].والتصريع في الشعر " بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور، وفائدته في الشعر أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها، وشبه البيت المصرع بباب له مصراعان متشاكلان"[8] .

---

(1) الوجي ، الإيقاع في الشعر العربي (ص79).

(2) ابن رشيق ، العمدة (ج184/1).

(3) ابن جعفر، نقد الشعر (ص86).

(4) ربابعة ، قراءة في النص الشعري الجاهلي (ص130).

(5) دخية ، قراءة في جماليات النص القديم (ص118).

(6) ينظر ، ابن رشيق ، العمدة (ج185/1).

(7) أبو شريفة ، عبد القادر وآخرون ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، ص79.

(8) ابن الأثير ، المثل السائر (ج242/1).

ومما جاء مصرعاً في الحماسة الشجرية قول الشاعر بشر بن أبي خازم الأسدي (من الوافر) :

تَغَيَّـــــرَتِ المَنـــــازِلُ بِالكَثيـــــبِ وغَيَّـــــرَ آيَهـــــا نَســـــجُ الجَنـــــوبِ

مَنـــــازِلُ مِـــــن سُـــــلَيمى مُقفِـــــراتٌ عَفاهـــــا كُـــــلُّ هَطّـــــالٍ سَـــــكوبِ

نَـــــأَت سَـــــلمى فغَيَّرَهـــــا التَنـــــائي وَقَـــــد يَســـــلو المُحِـــــبُّ عَـــــنِ الحَبيـــــبِ

فَـــإِن تَـــكُ قَـــد نَـــأَتني اليَـــومَ سَـــلمى وَصَـــدَّت بَعـــدَ إِلـــفٍ عَـــن مَشـــيبي

فَقَـــد أَلَهـــو إِذا مـــا شِـــئتُ يَومـــاً إِلـــى بَيضـــاءَ آنِسَـــةٍ لَعـــوبِ[1]

فقد صرّع الشاعر بين كلمتي (الكثيب ، الجنوب) حيث جاءتا أيضاً متفقتي الحركة الإعرابية أيضا مما شكل جرساً موسيقياً داخلياً نبه السامع إلى أهمية القصيدة من خلال مطلعها .

ومما ورد مصرعاً أيضاً قول أبي نواس (من الخفيف) :

غَنّنـــا بـــالطّلولِ كيـــفَ بَلينَـــا واسْقنـــا نُعْطـــكَ الثّنـــاءَ الثّميـــنا

مِـــنْ سُـــلافٍ كأنّهـــا كـــلّ شـــيءٍ يَتَـــمنّى مُخَيّـــرٌ أنْ يكـــونَا

فـــإذا مـــا اجْتَلَيْتَهـــا، فَهَبَـــاءٌ يَمْنَـــعُ الكَـــفَّ مـــا يُبـــيحُ العيـــونا

ثـمّ شُـجّتْ، فاستَضْـحكتْ عـن جُمـان لـــوْ تَجَمّعْـــنَ فـــي يَـــدٍ لاقْتُنينَـــا

فـــي كـــؤوسٍ كـــأنّهن نُـــجومٌ جارِيـــاتٌ، بُروجُهـــا ايـــدينَا

طالِعـــاتٍ مـــعَ السّـــقاةِ علَينـــا فـــإذا مـــا غَـــرَبْنَ يَغْـــرُبْنَ فِينَـــا[2]

فقد صرَّع الشاعر البيت الأول بين (بَلينَا ، الثّمينا) لإحداث جو من الموسيقى الداخلية ذات جرس واضح في إبراز معانيه الجديدة التي يريد تأكيدها وتثبيتها في ذهن المتلقي، وقد أكد هذا التنبيه في البيت الأخير عندما صرع بين (علَينا ، فِينَا) وهو دليل على اقتدار الشاعر وامتلاكه ناصية اللغة، ويمكن إرجاع سبب هذا التصريع الثاني ،وهو تصريع في غير الابتداء، أو في

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص119).

(2) المرجع السابق ، ص857.

غير مطلع القصيدة، إلى أن الشاعر "خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيها عليه "[1].

ثانياً : الجناس

وهو أحد مقومات الإيقاع الداخلي به يكتسب اللفظ عمقاً أكبر ودلالة أقوى، وقد أفرد له أهل البلاغة صفحات طوال في مؤلفاتهم كونه من أهم مفردات علم البديع، وهو" تشابه الكلمتين في اللفظ، واختلافهما في المعنى، ويسميه البعض بالتجانس أو التجنيس"[2]. وقد استخدم الشعراء الجناس كأحد أهم العناصر في تشكيل خطابهم الشعري لما يتوفر فيه من قيم إيقاعية تتجلى في ثنايا النصوص، وتساهم في بناء الموسيقى الداخلية ، فالجناس له أثر كبير على الإيقاع الشعري، حيث يترك نغما واضحاً، وجرساً موسيقياً منبهاً، ففيه إعمال للفكر وإثارة للمشاعر، لذلك عمد الشعراء إلى تزيين قصائدهم به لما له من أهمية كبيرة في الجانب الصوتي وتناغمه مما جعل النقاد يتناولونه بشكل كبير ويسهبون القول فيه[3]، والجناس فيه تفجير لطاقة اللغة الإبداعية واستخراج دررها الكامنة ليس من حيث الاختلاف في المعاني فقط وإنما أيضاً مما تُحدثه الكلمات المتجانسة من جرس موسيقي . ويقوم الجناس على أساس التشابه الصوتي الكبير بين اللفظتين ، الذي يتبعه إعمال للفكر والعقل تدعو المتلقي لإقامة العلاقة بين ألفاظ اللغة بوصفها "لغة شاعرة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية"[4]، فالجناس فيه " استدعاء لميل السامع والإصغاء إليه لأن النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه ويأخذها نوع من الاستغراب "[5].

---

(1) ابن رشيق ، العمدة (ج184/1).

(2) علوان ، محمد ونعمان ، من بلاغة القرآن (ص279).

(3) ينظر ، ابن منقذ ، البديع في تقد الشعر (ص14 – 36).

(4) العقاد ، اللغة الشاعرة (ص8).

(5) الهاشمي ، جواهر البلاغة (ص 325).

والجناس من أهم المحسنات البديعية "في مجال التشكيل الموسيقي والمعنوي على السواء، إذ يحقق لهما قدراً كبيراً من الثراء والخصوبة، من حيث كونه مجانسة صوتية بين كلمتين مع اختلاف في المعنى، وتكمن أهميته في القيمة النغمية الحاصلة من التشابه بين الكلمتين على مستوى الحرف والحركة بكيفية معينة توفر خاصية التناسب فتضفي على الشعر قيمة جمالية خاصة"[1] . حيث افتتن الشاعر العربي بهذه الظاهرة وخاصة الشعراء العباسيون لما توفره لهم من أنساق صوتية ودلالية شحنوا بها تجاربهم الشعورية في خطاباتهم الأدبية ، فوظف الشعراء الجناس مستفيدين من اتساع اللغة العربية وما توفره لهم مفرداتها من سعة الدلالة وإمكانية الاشتقاق . والجناس على نوعين هما:

الجناس التام "وهو أن يتفق اللفظان في أنواع الحروف، وعددها، وهيآتها، وترتيبها"[2].وهو أبهى وأحسن أنواع الجناس حيث يظن المتلقي للوهلة الأولى أن الشاعر قد وقع ضحية التكرار غير اللازم، ثم ما يلبث أن يعود به فكره، فتتكشف له المعاني المختلفة ذات الجرس الموسيقي الواحد.

ومما جاء مجنساً في أشعار الحماسة الشجرية قول الشاعر[3] (من السريع):

إنْ تَرْمِـــكَ الغُربـــةُ فـــي مَعشَـــرٍ قَـــدْ أَجمعـــوا فيـــكَ عَلـــى بُغْضِـــهِمْ

فَـــدَارِهِم مـــا دُمْـــتَ فـــي دارِهِـــم وأَرْضِـــهِم مـــا دُمْـــتَ فـــي أَرْضِـــهِمْ[4]

اعتمد الشاعر على الجناس بشكل أساسي في التشكيل الموسيقي الداخلي لأبياته، حيث نرى بروز موسيقى الجناس التام بين **(فَدَارِهِم ، دارِهِم)** فالأولى بمعنى المداراة والموافقة والمطاوعة والثانية بمعنى أرضهم أو بلدهم أو مكانهم ، وبين **(وأَرْضِهِم ، أَرْضِهِمْ)** ، فالأولى من الإرضاء والثانية متعلقة بالمكان، وفي هذا لمحة جميلة وإعمال للفكر لاستخلاص المعنى، كان سببه

---

(1) دخية ، قراءة في جماليات النص القديم (ص122).

(2) علوان ، محمد ونعمان ، من بلاغة القرآن (ص279).

(3) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية وهما لمحمد بن أبي سعيد الجذامي القيرواني ، ينظر ، الحموي ، معجم الأدباء ، (172/7).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص495).

الجو الموسيقي التي أحدثته الكلمات المتجانسة في النص التي مثلت بؤرة موسيقية اتكأ عليها المعنى العام للأبيات .

ومنه قول الشاعر أبو هفَّان (من البسيط) :

تَعَجّبَتْ دَرٌّ مِن شَيبِي فقلتُ لها: لا تَعجبي فَطُلوعُ النَّجم في السُّدَفِ

وزادها عَجَباً أن رُحتُ في سَمَلٍ وما دَرت درٌّ أن الدُّرَ في الصَّدفِ[1]

فالجناس التام بين (درٌّ ، الدُّر) فالأولى اسم محبوبته والثانية بمعنى الجواهر واللآليء.

ومنه قول جميل بثينة (من الطويل) :

عَلِقتُ الهوى منها وليداً فلم يَزل إلى اليوم يَنْمي حُبُّها وَيَزيدُ

فلا أنا مردودٌ بما جِئتُ طالباً ولا حُبُّها فيما يَبيدُ يَبيدُ[2]

فالجناس الموسيقي التام بين (يَبيدُ ، يَبيدُ) الأولى بمعنى يقتل والثانية بمعنى يذهب . حيث ساعد هذا التشكيل الموسيقي الداخلي في إبراز عاطفة الشاعر وتجسيد معاناته .

ومنه قول البحتري (من الطويل) :

أَجَدَّكَ ما وَصْلُ الغَواني بِمُطمعٍ ولا القَلْبُ من رِقِّ الغَواني بِمُعْتَقِ

وَدِدْتُ بياض السَّيفِ يوم لَقِينَني مكانَ بياضِ الشَّيبِ كانَ بِمَفرِقي[3]

الجناس الناقص: وهو "اختلاف اللفظين في عدد الحروف "([4]).

ومنه قول الشاعر معن بن زائدة (من الوافر) :

أَتانا يا مطيعُ لكم ثناءٌ كَنظمِ الدُّرِ فُصِّلَ بالجُمانِ

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص829).

(2) المرجع السابق ، ص544.

(3) المرجع نفسه ، ص818.

(4) علوان ، محمد ونعمان ، من بلاغة القرآن (ص283).

ثنـــــاءٌ ســـــائرٌ نَفنـــــى ويبقـــــى كمـــا تبقـــى الجبـــالُ علـــى الزمـــانِ[1]

فالجناس الناقص بين (الجُمان ، الزمان) وبين، (يبقى وتبقى) حيث أشاعت الكلمات المتجانسة جوا من الموسيقى الداخلية التي من شأنها تنبيه السامع وإمتاعه من خلال الجرس الخاص لهذا اللون من الموسيقى .

ومنه قول الشاعر كُثَيِّر بن عبد الرحمن (من الطويل):

كَتَمـــتُ الهـــوى يـــومَ النـــوى فَتَرَفَّعـــت بـــــه زفـــراتٌ مـــــا بِهِـــنَّ خَفـــاء[2]

فالجناس الناقص بين الهوى والنوى فقد أحدثتا جواً موسيقياً داخلياً ممتعاً، نبَّه المتلقي إلى ما يعانيه الشاعر من بعد وفراق، حيث ساهم هذا الإيقاع الداخلي المتمثل بتشابه الكلمتين في تشكيل عاطفة الشاعر المسيطرة .

ومثله قول أبي تمام (من الطويل) :

وَمَـــا يَلحـــظُ العـــافي جَـــدَاكَ مـــؤَمِّلاً سِـــوى لحظـــةٍ حتّـــى يَـــؤوبَ مُـــؤَمَّلا[3]

فقد نبعت الموسيقى الداخلية في البيت من خلال (**مؤَمِّلاً ، مُؤَمَّلا**) حيث تشكلت الموسيقى الداخلية من اختلاف المحل الإعرابي لكل منهما .

ومنه قول الشاعر[4] (من الوافر):

أَمُـــؤثِرَةُ الرِّجـــالِ علـــيَّ ليلـــى ولـــم أوثـــر علـــى ليلـــى النســـاءُ

تقـــولُ : نعـــم سَأقضـــي ثـــمَّ تَلْـــوي ولا تَنْـــوي وإن قَـــدَرَتْ قَضـــاءُ[5]

ومنه قول الشاعر أعشى بني هزّان (من الطويل) :

لَقَـــدْ غَـــادَرَتْ فِتْيـــانُ زِوّانَ غُـــدْوَةً فَتـــى بالحُجَيْرِيَّـــاتِ حلـــوَ الشَّـــمائلِ

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص810).

(2) المرجع السابق ، ص530.

(3) المرجع نفسه ، ص400.

(4) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(5) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص541).

هِزَبـراً هَرِيـتَ الشِّـدْقِ يُخْشـى صـيالهُ وَشَـــدَّاتُهُ بـــينَ القَنَـــا والقنابـــلِ[1]

جناس الاشتقاق

وهو أن يجمع الاشتقاق بين الألفاظ ، حيث ترجع إلى أصل واحد[2]، ويقوم هذا الجناس على الكثرة في استعمال "المشتقات ذات الأصل الواحد في البيت، فيكون لها نغم موسيقي مطرب، قريب من النغم المنبعث من تكرار كلمة بعينها"[3].

وتتبدى قيمة هذا اللون الموسيقي الداخلي من الإصرار المتعمد على إيراد هذه الصور الاشتقاقية ذات الأصل الواحد للفت النظر، وتنبيه السامع إلى الدلالات المرادة من هذا التكرار . فالتكرار الاشتقاقي أو جناس الاشتقاق يؤدي دورا فعالا في تقوية النغم، وهو بحاجة إلى شاعر حاذق يتخير موضع ألفاظه المتجانسة ليُحدث النغم المطلوب، وهو دليل على قدرة الشاعر على توظيف هذه الألفاظ وتطويعها لتجربته الشعورية[4] .

قال الشاعر عروة بن حِزام العُذري (من الطويل) :

تكنّفنـــي الواشـــونَ مـــنْ كـــلِّ جانـــبٍ ولـــــو كـــــانَ واشٍ واحـــــدٍ لكفـــــاني

إذا مـــــا جلســـــنا مجلســـــاً نســـــتلذّهُ تَواشَـــــوا بِنَـــــا حتـــــى أَمَـــــلَّ مكـــــاني

ألا لعـــــنَ اللهُ الوشـــــاةَ وقـــــولهمْ فُلاَنَـــــةُ أَمْسَـــــتْ خُلَّـــــةٌ لِفُـــــلاَنِ [5]

فقد أشاع جناس الاشتقاق من الفعل (وشى) في قول الشاعر (الواشونَ ، واشٍ ، تَواشَوا ،الوشاة) جواً موسيقياً منبهاً للمتلقي على الفكرة التي يريد الشاعر تأكيدها من خلال عاطفته المسيطرة .

ومثله قول البحتري يصف سيفاً (من الكامل) :

مـــاضٍ وإنْ لَـــمْ تُمْضـــه يـــدُ فـــارسٍ بَطَـــلٍ وَمَصْـــقولٌ وإن لـــم يُصـــقلِ

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص322).

(2) ينظر ، المعجم المفصل في علوم البلاغة (ص469).

(3) أبو شوارب ، جماليات النص الشعري (ص185).

(4) دخية ، قراءة في جماليات النص القديم (ص124).

(5) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص523).

وإذا أَصَـــابَ فَكُـــلُّ شـــيءٍ مقتـــلٌ وإذا أُصـــيبَ فمـــا لـــه مـــن مَقتـــلِ [1]

فالموسيقى الداخلية نابعة من **(ماضٍ ، تُمْضه)** ، و **(مَصْقولٌ ، يُصقل)**، و**(أَصَابَ ، أُصيبَ)** التي ساهمت بشكل فعال في إبراز المعاني المطروقة في النص، راسمة صورة للسيف تجعل المتلقي يمعن النظر في هذه الصورة وكيفية تشكيلها، ويدفعه إلى اكتناه العلاقات بين الألفاظ المشتقة ودلالاتها وارتباطها بالسياق .

ثالثاً : التصدير

وهو "أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك ، وتقتضيها الصنعة ، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهةً، ويكسوه رونقاً وديباجةً، ويزيده مائيةً وطلاوةً "([2]) . وهو أحد فنون علم البديع يكسب البيت رنة موسيقية خاصة ويلفت نظر المتلقي إلى أوائل الأبيات وأواخرها بهدف إقامة العلاقة واستكناه المغزى بين هذين اللفظين المكررين ، اللذين جعلهما الشاعر وعاء لمحموله الدلالي .

ورد الأعجاز على الصدور يسبغ على النص موسيقى جلية تُحدث أثراً كبيراً في جذب انتباه المتلقي، وتجعله في انتظار دائم وترقب مستمر لمثل هذه الموسيقى .

لقد ردّ الشعراء الأعجاز على الصدور في مواطن كثيرة في حماسة ابن الشجري منها قول الشاعر[3] (من الطويل):

سرى البرقُ مِنْ أرضِ الحجازِ فَشَاقَني وَكُـــلُّ حِجَـــازِيٍّ لَـــهُ البـــرقُ شـــائقٌ [4]

ومنه قول الشاعر[5] في ذكر طيف محبوبته (من الطويل) :

أَمـــا مـــنْ لَيـــالي الـــدَّهرِ إلا يُلِـــمُّ بـــي خَيالُـــــــك إلا ليلـــــــةً لا أنامُهـــــــا

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص795).

(2) ابن رشيق ، العمدة (ج337/1).

(3) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على قائله .

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص588).

(5) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

طَوَتْنـــا بأكنـــاف العـــراقِ فَسَـــلَّمتْ فَجَلَّـــى ضَـــبابَ النـــومِ عَنّـــي سَـــلامُها [1]

ومنه قول أبي حَيَّة النُميري في تذكر أيام الشباب (من الوافر) :

تَرَحَّـــلَ بالشـــبابِ الشَّـــيبُ عَنّـــا فليـــتَ الشـــيبَ كـــان بـــه الرَّحيـــلُ

وقـــد كـــان الشـــبابُ لنـــا خَلـــيلاً فقـــدْ قَضَّـــى مآرِبَـــهُ الخَليـــلُ [2]

وفي نفس المعنى يقول محمد بن الحسن (من الطويل) :

أرَى الشَّـيْبَ مـذ جـاوزتُ خمسـينَ حجَّـة يَـدبُّ دَبيـبَ الصُـبحِ فـي غَسَـقِ الظُلَـمْ

هُـوَ السُقـمُ إلّا أنَّـهُ غَيـرُ مُؤلِـمٍ ولـم أر مثـل الشـيب سـقماً بـلا ألـمْ[3]

ومثله قول أعرابي[4] (من السريع) :

أَحَسِـــبتَ أرضَ الله ضَـــيّقَةً عَنِّـــى فـــأرضُ اللهِ لـــمْ تَضـــقِ[5]

رابعاً: التكرار

التكرار أو التكرير أحد أهم الأنساق في تشكيل الموسيقى الداخلية، يعمد إليه الشاعر بغية التنويع في الأنغام الموسيقية داخل النص بحيث يكون ذا أثر واضح في تشكيل البنية الإيقاعية ككل، ومن خلاله يمكننا استجلاء مكنونات نفس الشاعر وعاطفته وانفعالاته وعمق أحاسيسه ويمثل الصوت المُكرر أو اللفظ بؤرة مركزية هامة يريد الشاعر إبرازها ولفت النظر إليها من خلال تكرارها، فالتكرار محمل بالدلالات التي تمثل للشاعر نقطة ارتكاز ثابتة من خلال نصه ويأتي التكرار في الغالب لتأكيد معنى يراد منه لفت انتباه نظراً لأهميته في بيان المعنى " فالتكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ... والتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص614).

(2) المرجع السابق ، ص812.

(3) المرجع نفسه ، ص825.

(4) البيت غير منسوب في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على قائله .

(5) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص263).

بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه "[1]. ويمكن وصف التكرار بأنه أحد الشفرات التي يستخدمها الناقد في فتح النصوص المغلقة لمعرفة "الفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق النفس فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة"[2]. ولجوء الشاعر إلى التكرار" يشير إلى سيطرة شعور توحي به العبارة أو اللفظة المكررة فعلى الدارس الغوص في هذه المعاني وربطها بالمعنى العام "[3] .

إن التكرار بوصفه نسقاً يراد منه التنبيه واستجلاء الدلالات الكامنة وراءه يُعطي "تكوينات نصية متماسكة تتعدد تبعا لتنوع الأنساق وتعدد الأشكال والدلالات للترديدات اللفظية أو التركيبية التي تكشف المعنى وتزيد من فضاءات النص التأويلية، وتتسع بها مساحة الدلالة"[4].إن الكثير من الكلمات أو الأصوات وحتى المقاطع المكررة يمثل ثراءً موسيقياً داخل النص فيعزز تماهي المتلقي ويرفع درجة انفعاله، ويثري الحقول الدلالية سعياً وراء إبراز الصورة الجمالية الكاملة للنص "فالتكرار خفة وجمال لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس حيث إن الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية ووجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، مما يجعل حاسة التأمل لدى القراء ذات فاعلية عالية"[5].

ولا يعنى التكرار دائما إشارته إلى إحدى النقاط الهامة المضيئة التي ينبغي لها لفت نظر القارئ فمن الممكن أن يكون التكرار مرضا فنيا يصيب القصيدة " إن التكرار من غير وظيفة جمالية في الشعر، يشكل عبئا عليه ، ويؤدي إلى ترهل جسد القصيدة "[6] . وفي ذلك تقول نازك الملائكة :" اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها . كما انه لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد

---

(1) الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر (ص242).

(2) المرجع السابق ، ص277.

(3) أبو شريفة وآخرون ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي (ص51).

(4) العف ، دراسات في الشعر الفلسطيني المقاوم (ص141).

(5) الكبيسي ، لغة الشعر العراقي المعاصر (ص147).

(6) القصيري ، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة (ص41).

ذوقية وجمالية وبيانية . فليس من المقبول مثلاً، أن يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظاً ينفر منه السمع "[1].

وقد تراوحت ظاهرة التكرار في حماسة ابن الشجري، ما بين تكرار الحروف والأصوات والألفاظ والعبارات، ويأتي توظيف جميع أنواع التكرار دليلاً على قدرة الشعراء على ترويض اللغة وامتلاك ناصيتها .

1. تكرار الحروف

يستثمر بعض الشعراء الحروف في تنويع الإيقاع الداخلي لنصوصهم الشعرية، مما تمنحه هذه الحروف من مميزات تزيد أو تبطئ وقع النغم الموسيقي، فيكررها بشكل لافت للنظر، على مساحة النص كاملة أو جزء منه ، حيث يتم توظيف صفات الحروف في النص الشعري ليعكس الشاعر من خلالها حالته النفسية من أجل لفت نظر المتلقي وراء استعمال هذه الحروف ومدى شيوعها، ودورها في توسيع المجال الدلالي المحمل بكافة أنواع العواطف الشعورية الناتجة عن تعدد الأغراض الشعرية .

وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى تلوين إيقاعهم الداخلي من خلال تكرار الحروف الذي يعد أبسط أنواع التكرار، ولكنه في الوقت ذاته " يُسهم في تهيئة السامع للدخول إلى أعماق الكلمة الشعرية "[2].

وقد ظهرت الهندسة التكرارية للأصوات والحروف بصورة جلية في الحماسة الشجرية، حيث غَنَّى شعراء الحماسة قصائدهم مستخدمين هذه الهندسة التكرارية لنقل المتلقي إلى أجوائهم النفسية، التي أبدعوا من خلالها هذه النصوص، ومن أمثلة ذلك قول الزبير بن عبد المطلب (من الطويل) :

حــرامٌ علــى أرماحِنــا طَعْــنُ مُــدْبرٍ وَتَنْــدَقُّ قُــدْماً فــي الصُّــدُورِ صُــدُورُها [3]

(1) الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر (ص231).

(2) ربابعة ، التكرار في الشعر الجاهلي (ص167).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص192).

حيث تكرر حرف الدال الموصوف بالشدة خمس مرات لمناسبة الجو النفسي للشاعر، المتمثل في الفخر والحماسة، ووصف الحرب والخيل والقوة والشجاعة مما يتطلب حروفاً شديدة مجهورة تناسب المعاني المرجوة في البيت وتعزز من وقع الإيقاع الداخلي .

ومن ذلك قول عمرو بن العاص (من الطويل) :

ولـو شَـهِدَتْ جُمْـلٌ مَقـامِي ومَـوقفي بصـفّينَ يَوْمَـاً شـابَ منهـا الـذَّوائبُ
غـداةَ أتـى أهـلُ العـراقِ كـأنَّهم مـن البحـرِ لُـجٌّ موجُـهُ متراكـبُ
وجئنـا إلـيهم فـي الحديـد كأننـا سـحابُ خريـفٍ زَعزعَتَـهُ الجنائـبُ
فقـالوا نـرى مـن رأينـا أن تبـايعوا عليـا فقلنـا بـل نـرى أن نضـاربُ
فطـارت إلينـا بالرمـاح كمـاتهم وطرنـا إلـيهم والسـيوف قواضـبُ
فلمـا أرادوا أن يقومـوا مقامنـا أَبَيْنـا عَلَـيهم أنْ تَـزولَ المَناكـبُ[1]

إن القارئ لهذه الأبيات التي قيلت في موقعة صفين، ووصفت معاني القوة والشدة، يجد أن نسبة شيوع الحروف الشديدة مرتفعة جداً، فضلاً عن شيوع حرف الباء الانفجاري الذي يناسب الغرض الشعري حيث تكرر هذا الحرف إحدى عشرة مرة ، مما شكل إيقاعاً داخلياً انفجارياً بين الفينة والأخرى ، كما أن تكرار حرف التاء الشديد بواقع تسع مرات، وحرف القاف سبع مرات وهما من الحروف الشديدة أيضاً قد أضفى نغمة موسيقية خاصة اتسمت بوضوحها السمعي داخل هذه المعركة، وهو استثمار للعلاقة الصوتية والدلالية بين هذين الصوتين منح النص إيقاعاً خاصاً متسماً بنغمة موسيقية متداخلة أسهمت في التعبير عن الفكرة.

ومن ذلك قول الشاعر[2] (من الطويل) :

وحنّـت قلوصـي آخـر الليـل حنّـة فيـا روعـةً مـا راعَ قلبـي حنينُهـا
حَنَـتْ فـي تَنَائيهـا وشُـبَّ لِعَينهـا سَـنا بـارقٍ وَهْنَـاً فَجُـنّ جُنُونُهـا
فمـا بَرَحـتْ حَتَّـى ارعَوَينـا لصـوتها وحتَّـى انبـرى مِنَّـا مُعـينٌ يُعِينُهـا

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص199).

(2) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهما لِلصِّمَّةِ الْقُشَيْرِيّ ، ينظر ، ابن الجوزي ، مثير العوم الساكن إلى أشرف الأماكن (132/1).

تَحِــنُّ إلـــى أَهـــلِ الحجـــازِ صَـــبابةً وَقَـدْ بُـتَّ مــن أهـلِ الحجـاز قَرينُهـا [1]

استثمر الشاعر العلاقة بين حرف الحاء المهموس المتسم بحفيفه وضعفه الذي تكرر في النص تسع مرات وبين حرف الهاء المكرر عشر مرات، الذي أثار جواً من الضعف والوهن في أرجاء القصيدة لبناء نسق موسيقي داخلي يتماهى والتجربة الشعورية للشاعر التي يعبر عنها الحنين إلى الأوطان في أبهى صوره حيث اتسعت دلالة هذين الحرفين لإبراز الحالة النفسية المعبرة عن مكنونات نفس الشاعر .

وقد يعمد الشاعر إلى تكرار حرف بعينه، كما في قول عمرو بن الأطانبة الخزرجي (من الكامل) :

إنِّـــي مـــنَ القـــومِ الـــذينَ إذا انتَـــدَوْا بَـــــدَؤُوا بحـــــقِّ اللهِ ثـــــمَّ النائـــــلِ

المـــــانعين مـــــن الخنـــــا جـــــاراتهم والحاشـــــدين علـــــى طعـــــام النـــــازل

والعـــاطفينَ علـــى المُضـــافِ خُيـــولَهُم والمُلحقـــــينَ سُـــــيوفَهم بالنَّابـــــلِ

والمُـــــدركينَ عَـــــدُوّهم بِـــــذُحُولهم ولانـــــازلينَ لِضـــــربِ كُـــــلِّ مُنـــــازلِ

والخـــــالطين فقيـــــرهم بغنـــــيهم والبـــــاذلين عطـــــاءهم للســـــائل

والضـــاربين الكَـــبْشَ يَبْـــرُقُ بيْضُـــهُ ضـــربَ المُهَجْهَـــجِ عـــن حِيـــاضِ الناهـــلِ

والقـــــائلينَ تَعَنَّقُـــــوا أقـــــرانكم إنَّ المَنِيَّـــــةَ مـــــن وراءِ الوائـــــلِ

والقـــائلين فـــلا يُعـــابُ خَطِيـــبُهُم يـــومَ المُقامـــةِ بـــالكلامِ الفاصـــلِ[2]

فقد كرر الشاعر حرف العطف الواو مرات عديدة كونت نسقاً موسيقياً جلياً، حمّل المعنى بدلالات كثيرة، في مجال الفخر بالنفس والقوم ، بهدف التأكيد .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية ، (ص604) .

(2) المرجع السابق ، ص213.

2. تكرار الألفاظ

وهذا النمط من التكرار يتخذ فيه الشاعر اللفظة سواء كانت اسماً أو فعلاً بشكل متواتر أو متباعد بؤرة مركزية، تدور حولها المعاني محدثة أثراً موسيقياً كبيراً، وهذا التكرار يحمل في طياته دلالات خاصة معينة، تمنح القاريء "مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر"[1].

ومما جاء مُكرراً من الألفاظ الضمير"نحن" في قول الشاعر سُحَيمُ بن وَثيلِ الرِّياحي (من الطويل) :

ونَحــنُ كَسَــوْنا هامــةَ ابــنِ خويلــدٍ حُسَــاماً اذا مــا صــادَفَ العظــمَ صَــمَّما

ونَحــنُ تَرَكْنــا فــي مَجَــرِّ جيادِنــا عُبيــــدةَ لَحمــــاً بالقَنــــا مُتَقَسَّمــــا

ونَحــنُ كســونا المَــرءَ عَمْــراً مُهَنّــداً رقيــقَ النــواحِي كالعقيقــةِ مِجْذَمــا

ونَحــنُ تَرَكنــا عــامِراً بعــد مــا هَــوى يُعــالِجُ فينــا القِــدَّ حــولاً مُجَرَّمــا [2]

حيث مثَّل الضمير "نحن" بؤرة مركزية استند إليها الشاعر وجعلها وعاءً لمحموله الدلالي الذي يفخر من خلاله بقومه وشدتهم على الأعداء، وكرمهم على الأضياف حيث كرر الشاعر هذا الضمير أربع مرات أحدثت جوا من الموسيقى الداخلية المتماوجة التي جعلت المتلقي ينتظرها في أوائل الأبيات ، والتكرار في أوائل الأبيات ليس من أجل التكرار في ذاته، وإنما هو تنبيه للمتلقي "على ما بعد الكلمة المكررة"[3] ، من معان نبه التكرار المتلقي إلى استجلائها .

ومن أمثلة تكرار الألفاظ قول دريد بن الصمة (من الوافر) :

أعــــاذلُ إنَّمــــا أفنــــى شــــبابي ركــوبي فــي الصــباح إلــى المنــادي

مــع الفتيــانِ حتَّــى ســلَّ جســمي وأَقــرحَ عــاتقي حَمْــلُ النجــادِ

أعــــاذل إنَّــــه مــــالٌ طريــــفٌ أحــــبُّ إلــــيَّ مــــن مــــالٍ تــــلادِ

أعــــاذلُ عُــــدَّتي بَــــزّي وسَــــرجي وكُــــلٌّ مُقَلَّــــص سَــــلِسَ القيــــادِ [4]

---

(1) الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر (ص242).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص96).

(3) الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر (ص42).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص43).

حيث كرر الشاعر كلمة (عاذل) المقرونة بالاستفهام ثلاث مرات شكلت بؤرة مضيئة لفتت انتباه المتلقي من خلال الموسيقى التكرارية التي أحدثتها الكلمة في جو الأبيات، وهذا التكرار له علاقة بظروف الشاعر النفسية التي أحاطت به بعد معاتبته .

وفي تكرار أسماء الأماكن يقول الشاعر[1] (من الطويل) :

ألا أيُّهـا البـرقُ الـذي بـاتَ يرتقـي وَيجلـو دُجـى الظَّلمـاءِ أذكرتنـي نَجـدا

وهيَّجتنـي مـن أذرعـاتَ ومـا أرى بنجـدٍ علـى ذي حاجـةٍ طَـرِبٍ بُعـدا

ألـم تـرَ أنَّ الليـلَ يَقْصُـرُ طولُـهُ بِنَجـدٍ وتـزدادُ الرِّيـاح بـه بَـرْدا [2]

حيث كرر الشاعر اسم المكان (نجد) ثلاث مرات، مما شكل مفتاحاً بيد المتلقي لاستكشاف معالم الشوق والحنين لهذا المكان ، فهذا التكرار الموسيقي لنفس الكلمة يحمل أحاسيس الشاعر وعاطفته المحملة بكل ألوان الحزن والشوق، المثقلة بهموم البعد عن المكان، وأحدث تماسكا بين الأبيات الثلاثة حيث جاء ذكر اسم المكان مرة في كل بيت دلالة على شوق الشاعر لها وتمسكه التام بها، لقد شغلت صورة المكان حيزاً واسعاً في مساحة الألفاظ والمعاني "لإشاعة لون عاطفي غامض يُقوي الصورة التي عليها بِنية القصيدة"[3] .

3. تكرار الجمل

وفي هذا النمط من التكرار نلاحظ أن هناك نمطاً معيناً قد سيطر على الشاعر كتكرار الجمل الاسمية أو الفعلية أو جملة بعينها يرتئيها الشاعر نقطة مشعة يريد من خلالها التركيز على فكرته والإفصاح عن مضمونه، وهذا التكرار "يوحد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر"[4].

---

(1) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهي لسُحَيْم بن المُحَرَّم ، ينظر ، الحسن البصري ، الحماسة البصرية (ص856).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص585).

(3) الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج90/2).

(4) الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر (ص269).

وهذا النوع من التكرار يضفي على النص مساحة موسيقية أكبر من غيره من أنواع التكرار الأخرى كونه يمتد على مساحة أكبر من النص مما يشكل للنص ثراء موسيقياً داخلياً ممتداً وما جاء على هذا النمط التكراري قول الشاعر حاتم الطائي (من الطويل) :

وإنـــي لأَقـــري الضـــيفَ قبـــلَ ســـؤاله وأطعـــنُ قُـــدْماً والأَســـنَّةُ تَرعـــفُ

وإنـــي لأخـــزى أن تُـــرى بـــي بِطْنَـــةٌ وجـــاراتُ بيتـــي طاويـــاتٌ وتُحَّـــفُ

وإنـــي لأَغشِـــي أبعَـــدَ الحـــيّ جَفنَتـــي إذا زعـــزع الأطنـــابَ نَكبـــاءَ حَرْجَـــفِ

وإنـــي لأعطـــي ســـائلي ولربَّمـــا أُكَلِّـــفُ مـــا لا يســـتطاعُ فَـــأَكْلَفُ [1]

سيطرت الأنا المتمثلة في تكرار إن واسمها على الشاعر في هذه الأبيات، مما أحدث وهجاً موسيقياً ملفتاً للنظر، دفع المتلقي إلى استجلاء مكنونات هذا التكرار، واستكشاف هذا التركيب الذي مثَّل تكراراً انتشر على مساحة واسعة من النص وخاصة البدايات التي تُمثل نقاط انطلاق جديدة في كل بيت لاستكناه المعاني العميقة والمستترة خلف هذا التكرار .

ومن أمثلة تكرار الجمل الفعلية قول الشاعر المُقَنَّع الكِندي(من الكامل) :

وإذا رُزِقـــتُ مـــن النَّوافـــلِ ثـــروةً فـــامنح عشـــيرتك الأدانـــي فَضـــلَها

واســـتبقها لِـــدِفاعِ كُـــلِّ مُلِمَّـــةٍ وارفـــقْ بِناشِـــئِها وَطـــاوِعْ كهلهـــا

واحلـــمْ إذا جَهِلَـــت عليـــك غُواتُهـــا حَتَّـــى تَـــرُدَّ بِفَضْـــلِ حِلمـــكَ جَهلَهـــا [2]

لقد كرر الشاعر الجمل الفعلية المتمثلة في فعل الأمر(فامنح ، استبقها ، ارفقْ، طاوعْ ، واحلمْ) خمس مرات في إطار النصيحة مما شكل تكراراً ذا جرس موسيقي ملفت للنظر هدفه تماهي المتلقي مع القيم الواردة في النص، والتمعن بها من خلال السكون الواضح على أواخر الأفعال مما أدى إلى إبطاء الجرس الموسيقي الداخلي ليمنح القارئ مهلة التفكير بهذه القيم وتَمثُّلها .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص53).

(2) المرجع السابق ، ص488.

خامساً : حسن التقسيم

يقوم حسن التقسيم على تجزئة الوزن الشعري للبيت بحيث يَحسُن السكت عند الانتهاء من كل مقطع، هذه المقاطع تقوم أساساً على التماثل الصوتي للوحدات التي تُحدث بدورها نغما موسيقياً داخلياً مميزاً يجذب المتلقي نظراً للتوافق الكبير بين هذه المقاطع .

هناك علاقة جدلية بين اللفظة المفردة في حد ذاتها كون الألفاظ في اللغة العربية "تتمتع باستقلال مطلق يظهر في كثير من المعاملات الصوتية التي تميزها " وبين التقسيم حيث يُحدث كل منهما أثراً موسيقياً يثري دلالة الآخر، فنلاحظ انطلاق عميق للموسيقى الناتجة عن الألفاظ وحسن تقسيمها من بين الأشطار الشعرية المتوافقة وزناً وإيقاعاً ونغماً جمالياً يموج بالكثير من الدلالات المنبهة لإحساس المتلقي . فالتقسيم "عماد الشعر قبل اكتشاف الوزن "[1].

ويمكن تعريف التقسيم بأنه " أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساماً فيستوفيها ولا يغادر قسما منها"[2]. أو هو تقسيم البيت الشعري أو بعضه إلى أقسام متساوية ذات طول واحد ووزن واحد مما يثري الموسيقى الداخلية في الأبيات، ويمنح الأبيات رنيناً جذاباً له أثر كبير في جذب انتباه القارئ واستنباط الدلالات التي وزعها الشاعر في تقسيماته ، وقد عرفه ابن رشيق بقوله : "استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به"[3].

وقد سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى تلوين قصائدهم بهذا اللون الموسيقي الداخلي لإغناء تجاربهم الشعرية المتنوعة ومنه قول الشاعرة ميَّة أخت قُبيصة بن ضِرار (من البسيط) :

لا يَعْـرفُ الكلمـاتِ العُـورَ مَجْلِسُـهُ ولا يَـذوقُ طعامـاً وهـو مَسـتورُ

الـردُّ مُمتنـعٌ والإذنُ مُتَّسـعٌ والمـالُ مُنـتَقَصٌ والحمـدُ مَوفـورُ [4]

برزت الموسيقى الداخلية ذات الأثر العميق من تقسيم البيت الثاني إلى وحدات صوتية متماثلة مستقلة المعنى، ومتساوية الوزن الشعري (مستفعلن فعلن)، الشيء الذي مثل نقطة سكون عند نهاية كل مقطع، مما أثرى الدلالة ، وعزز الإيقاع .

---

(1) الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج362/1).

(2) ابن جعفر ، نقد الشعر (ص139).

(3) ابن رشيق ، العمدة (ج355/1).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص327).

ومنه قول الشاعرة فارعة بنت شداد المُريَّة ترثي أخاها (من البسيط) :

شـــــهادُ أنديـــــةٍ، رفّـــــاعُ ألويـــــةِ ســـــدّاد أوهيـــــةٍ، فتّـــــاح أســـــدادِ

نحَّـــــار راغيـــــةٍ، قتّـــــال طاغيـــــةٍ حـــــلاّل رابيـــــةٍ، فكّـــــاك أقيـــــادِ

قـــوَّال مُحكمـــــةٍ، نقّـــاضُ مبرمـــــةٍ فـــــرَّاج مبهمـــــةٍ طـــــلاَّع أنجـــــادِ[1]

لقد منح التقسيم القصيدة بعداً إيقاعياً عميقاً من خلال الوحدات الصوتية المتماثلة في الوزن التي أضفى عليها استعمال التنوين مسحة موسيقية جميلة لما يحمله صوت النون من غنة محببة إلى النفس تناسب مواقف الرثاء والتعداد المناقب، كما أن لاستعمال الحروف المشددة بعدا إيقاعيا أخر هدفه تأكيد المعني والصفات الممنوحة للمرثي، التي أكدتها أيضاً صيغ المبالغة المستعملة بكثرة في هذه الأبيات .

ومنه قول الشاعر مروان بن أبي حفصة يمدح معن بن زائدة (من الكامل) :

جبـــلٌ تلـــوذُ بـــه نـــزارٌ كُلُّهـــا صـــعبُ الـــذُّرا مُتمنِّـــعُ الأرْكـــانِ

تمضـــي أســـنَّتُهُ ويُســـفرُ وجهـــهُ فـــي الـــرَّوع عنـــد تغيُّـــرِ الألـــوانِ [2]

سادساً : التدوير

يمكن تعريف التدوير بأنه اتصال الشطرة الأولى من البيت الشعري بالشطرة الثانية حيث يشترك الشطران في كلمة واحدة [3]. بحيث يحدد الوزن عدد حروف الكلمة المقسومة في كل شطر، وغالبا ما تحمل الكلمة المدورة بعداً دلالياً كبيراً، حيث يسعى الشاعر من خلال التدوير إلى إطالة مدة النطق بها، والتمعن في مدلولاتها، مما يُحدث وصلة موسيقية طويلة ممدودة، تؤدي إلى تشكيل بعد إيقاعي داخل النص الشعري، وقد يجيء التدوير في بيت واحد من القصيدة، وقد يتعدى ذلك إلى أبيات أُخر، ومن الممكن أن يأتي النسيج الشعري كله مدوراً حسب ما تقتضيه الحالة النفسية للشاعر، للإبانة والإفصاح عن مكنونات صدره وخفاياه .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص304).

(2) المرجع السابق ، ص389.

(3) عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور (ص220).

وللتدوير أبعاد نفسية تتمثل في ربط الوشائج والصلات، ليس بين المعاني والألفاظ فقط ، أو بين النص وصاحبه، بل يتعداه إلى الربط والوصل الشديدين في النطق دون سكت عندما تُلغى الأشطر الشعرية فتتصل ببعضها اتصالا وثيقاً، فالشاعر يسعى من خلال التدوير إلى "توظيف الموسيقى لإبراز بعض النواحي الموضوعية أو النفسية التي يحرص على إبرازها"[1].

لذلك كان للتدوير أثر واضح في منح النص الشعري مزيداً من الغنائية ومساهمة فعالة في مد وتطويل نغماته .

وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى التدوير في قصائدهم لخلق نسق موسيقي داخل قصائدهم ومن ذلك قول الشاعر عبيد بن الأبرص الأسدي لامرئ القيس (من مجزوء الكامل) :

يـــــا ذا المُخَوِّفُنـــــا بقـــــــ ـــــــتلِ أبيـــــــه إذلالاً وحَينـــــا

أَزَعَمْـــــتَ أنـــــكَ قـــــد قَتَلْـــــ ـــــــتَ سَـــــراتَنا كَـــــذِباً ومَيْنـــــا

هَـــلاَّ علـــى حُجْـــر بْـــنِ أُم ـــم قَطَـــــامِ تَبْكـــــى لا عَلَيْنَـــــا

إنَّـــــا إذَا عـــــضَّ الثِقـــــا ـــــفُ بِـــــرَأسِ صَـــــعْدَتنَا لَوَيْنَـــــا

نَحْمِـــى حَقِيقَتَنَـــا وبَغْـــضُ الـــ ـــــقوْمِ يَســـــقُطُ بَـــــيْنَ بَيْنَـــــا

هَـــــلاَّ سَـــــأَلْتَ جُمُـــــوعَ كِنْـــــ ـــــدَةَ يَـــوْمَ وَلـــوْا أَيْـــنَ أَيْنَـــا؟

أيـــــامَ نَضـــــرِبُ هـــــامهم ببـــــواترٍ حتـــــى انْحَنَيْنَـــــا

ولقـــدْ أبحنـــا مـــا حَمَيـــ ـــتَ ولا مُبِـــــيحُ لمـــــا حَمَيْنـــــا

كـــم مـــن رئـــيسٍ قـــدْ قَتَلـــ ـــــناهُ وَضَـــيْمٍ قـــد أبَيْنـــا

إنَّـــا لعُمـــرُكَ لا يُضـــا مُ حليفُنـــا أبَـــدَاً لَـــدَيْنا[2]

لقد عمد الشاعر إلى التدوير في قصيدته مستحدثاً نغماً موسيقياً جلياً في نوع من الإبطاء لتفعيلات مجزوء الكامل السريعة، حيث إن استعمال البحور المجزوءة في غرض الفخر والحماسة مناسب جداً، ولكن الشاعر منح هذه التفعيلات بطئاً من خلال التدوير حتى يتمعن المتلقي بالمعاني المرجوة من القوة والأنفة والشجاعة .

---

(1) اطيمش ، دير الملاك (ص285).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص117).

ومنه قول الشاعرة كبشة بنت الشيطان الكِندية (من الخفيف) :

أتمطــت بــك الركــاب أبيــت اللَّــ ـــعْنِ حَتّـــى وَقَعــتَ فـــي الأقتـــالِ

أكَـــرِيمُ فأنـــت أَكـــرمُ مَـــنْ ضَمَّـــ ـــتْ حَصَـــانٌ وَمَـــنْ مَشـــى فـــي النِّعـــالِ

أجـــوادٌ فأنـــت أجـــود مـــن سيـــ ـــلٍ تـــداعى مـــن مُســـبلٍ هَطَّـــالِ

أشـــجاعُ فأنـــتَ أشـــجَعُ مـــن ليْـــ ـــثٍ هَمـــوسِ السُّـــرى أبـــي أشـــبالِ[1]

فقد عمدت الشاعرة إلى التدوير في مرثيتها من أجل إبطاء تفعيلات البحر الخفيف، التي هي بطيئة أصلا وهذا الجو من البطء مناسب جداً لتبيان معاني الفقد والحزن والأسى، مما أحدث جرساً موسيقياً بطيئاً هادئاً مناسباً للتجربة الشعورية للشاعرة .

ومما جاء مدوراً قول الشاعر[2] (من مجزوء الكامل) :

نَفّســـــي فِـــــداؤك للصديـــــ ـــــقِ أَخـــــاً وَقِرنـــــاً للأعـــــادي

هَـــــذا تُجَرّعُـــــهُ الحِمـــــا مَ وذا تُجَلّلُـــــهُ الأيـــــادي[3]

لقد استطاع شعراء الحماسة الشجرية من نقل عواطفهم الشخصية وتجاربهم الشعورية من خلال التدوير الذي سعوا من خلاله إلى ربط الشطر الأول بالثاني فلا يتم الوقوف على نهاية الشطر الأول، بل يتم وصله بالعجز مباشرة، وهذا الوصل يتطلب بطئا في الأداء مما يمنح القصيدة رونقاً موسيقياً خاصاً .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص305).

(2) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل.

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص417).

سابعاً : لزوم ما لا يلزم

حيث يعمد الشاعر في قصيدته إلى إحداث تلوين موسيقي داخل نسيجه الشعري. وذلك بالتزامه بحرف أو أكثر قبل حرف الروي بدون تكلف، لإبراز قدرته في النظم[1].

ولا شك أن اللزوميات تشكل قيدا على الشاعر لأنه "من أشق هذه الصناعة مذهباً وأبعدها مسلكا لأن الشاعر يلتزم فيه ما لا يُلزمه "[2]، ولكنه إذا جاء به غير مُتكلف كان عظيم الأثر في نفس المتلقي لما يُحدثه من تطريب لأذنيه وتنبيه لعقله وحواسه ، كما أن فيه تنبيهاً على المعاني الواردة في النص. وقد سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى تلوين قصائدهم بهذا النغم الموسيقي ذي الأثر الفعال مدركين أهميته في بناء الإيقاع الداخلي لحماسياتهم، ومنه قول الشاعر علي بن العباس الرومي (من الكامل) :

لَهَفي أيا حَسَنٍ عَلَيكَ لِغَمْرَةٍ ... لو كنت شاهدها إذن لتجلَّتِ

لم يُرعَ بعدك للمكارمِ حُرمةٌ ... لا بلْ أُطيلَ ضياعُها فاخْتلتِ

أَسَفاً عَلَيها لوْ تكونُ طبيبها ... لَتَحَسَّرت أَدواؤها فأبلَّتِ

أَضحت أنوفُ المجدِ بعدك جُدِّعت ... طُراً وكفُّ الجُودِ بَعدكَ شَلَّتِ[3]

حيث جاء حرف التاء روياً للقصيدة التزم الشاعر قبله حرف اللام المشدد مما أحدث صخباً موسيقياً، وعمقاً إيقاعياً له أثر ملموس في إبراز عاطفة الشاعر، وجذب انتباه المتلقي للتماهي معه في هذه التجربة الشعورية الحزينة، بطريقة لم يكن الشاعر مُجبراً عليها وإنما التزمها في قصيدته طواعية لتأكيد قدرته الفنية على الإتيان بموسيقى جديدة تضاهي الموسيقى المنبعثة من القوافي .

ومنه قول الشاعر حذيفة بن أنس الهذلي (من الطويل) :

أَتُوعِدُنا كَلْبُ بنُ عوفٍ بِخيلها ... عَليها العَذارى يومَ شَدَّت وَكَرَّتِ

وَنَحنُ بنو حَربٍ تَرَبَّت صِغارها ... إذا ما استُدِرت بالأسنةِ دَرّتِ

---

(1) الحموي ، خزانة الأدب وغاية الأرب (ج/433).

(2) ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (ج267/1).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص335).

وقــد هربــت منــا مخافــةَ بأسِــنا جَذيمــةَ مــن ذاك الشِّــباكِ فَمَــرَّتِ

فهــل نحــن الا أهــلُ دارٍ مُقيمــةٍ بِنَعْمـانَ مَـن عَـادت مـن النـاسِ ضَـرَّتِ[1]

فالروي في القصيدة، هو حرف التاء المسبوق بحرف الراء المشدد، وهذا التشديد ضاعف من صوت الراء فكثر صوت الطرق المتكرر، مما أشاع جواً موسيقياً مضاعفاً يناسب معاني الفخر والحماسة في القصيدة .

ومنه قول الشاعر الحسين بن مُطير الأسدي (من الطويل) :

سَــلامٌ عَلَــى البَيْــتِ الــذي لاَ نَــزُورُه مِــنَ الخَــوْفِ إلاَّ بــالعُيونِ اللَّــوَامِحِ

وَلَــوْلاَ حِــذَارُ الكَاشِــحينَ لَقَــادَنِي إلَيْــهِ الهَـوَى قَـوْدَ الجَنِيـبِ المُسـامِحِ [2]

فقد التزم الشاعر في بيتيه حرفين قبل حرف الروي الحاء هما الألف والميم، مما أحدث جرساً موسيقياً جلياً في هذين البيتين.

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص335).

(2) المرجع السابق ، ص518.

الفصل الثالث

المستوى التركيبي

مفتتح

يرمي هذا الفصل إلى دراسة البنى التركيبية التي تكونت منها نصوص الحماسة الشجرية، من خلال عدة محاور أسلوبية تضافرت جميعاً في تشكيل النصوص عبر تعالقاتها التي أسهمت في إثراء جمال التركيب، وتكثيف دلالاته فالمستوى التركيبي "هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة"[1]. ورغم تعدد تعريفات المستوى التركيبي إلا أنها تتمحور جميعاً حول فكرة نظم الكلام أو تأليف العناصر[2] . بطريقة معينة ومميزة تميز صاحبها بالدرجة الأولى، وتميز النص عن غيره من النصوص .

والنسيج النصي عبارة عن مجموعة من الجمل والأنساق اللغوية التي رُكّبت تركيباً معيناً، أفضى بالتالي إلى دلالة معينة، تنم عن قدرة الشاعر وإبداعه في توصيل شعوره . فالنص في حقيقته عبارة عن مجموعة كبيرة من "البنى اللغوية وبقدر ما يستطيع الشاعر أو الأديب أن يؤلف بينها خصوصية متفردة، بقدر ما يمتلك ناصية الجمال الفني والسمو في إبداعه الأدبي . إن العمل الأدبي كثيراً ما تظهر عبقريته من خلال طبيعة اللحمة التركيبية التي تسوده "[3].

إن وصف البنية التركيبية وشرحها وبيان الظواهر والأنساق اللغوية التي سيطرت على الشاعر في تكوين نسيجه النصي من شأنه أن يُبرز جماليات العمل الفني، ومعرفة خصائص المبدع اللغوية، كإحدى الطرق المُمهِدة لفهم العمل الأدبي واستجلاء دلالاته .

ويأتي استعمال التراكيب اللغوية في النصوص الأدبية التي تحمل طابع الإبداع عميقة في مدلولاتها، متجاوزة النمط التعبيري العادي فهي عبارة عن "خلق جديد لهذه التركيبات "[4] . المتعارف عليها، ففيها يتم استخراج أقصى طاقات اللغة التعبيرية، وهو ما يحقق للنص الشعرى

---

(1) كوهين ، بنية اللغة الشعرية (ص178).

(2) ينظر ، السعران ، علم اللغة (ص205).

(3) أبو حميدة ، الخطاب الشعري عند محمود درويش (ص227).

(4) عبد المطلب ، جدلية الإفراد والتركيب (ص161).

صفة الشعرية من خلال تراكيبه الجديدة، فجوهر الشعر يقع في الطريقة التي اتبعها الشاعر في تكوين نسيجه النصي وتأليفه، لأن هذه الطريقة هي ما تميز النص الشعري عن باقي النصوص الأدبية الأخرى، فلو" كنا نعني باللغة الشعرية مجرد مجموعة من الكلمات لم تكن هناك لغة شعرية خاصة، أما لو كنا نعني بها تراكيب مكونة من كلمات، ومصنوعة بأنساق معينة فلا شك إذن من وجود لغة شعرية، لا تتميز عن سواها بمضمونها وإنما ببنيتها"[1] .

وتتبدى طاقة المبدع الخلاقة من خلال تراكيبه الجديدة التي تتجاوز الكلمات فيها النظام المعين المعروف لها داخل اللغة، إلى وظيفة دلالية أخرى داخل هذا التركيب . فهنا يتم انتهاك القوالب الجاهزة إلى نمط تعبيري غير مألوف حيث إن تحريك الكلمة إلى الأمام أو إلى الخلف أي التقديم والتأخير حسب ما تقتضيه الدلالة، يساعد مساعدة بالغة في خروج التركيب من طابعه النفعي إلى طابعه الإبداعي[2] .

إن للتركيبات في اللغة العربية إمكانات تعبيرية واسعة غير متناهية حيث سخر الشعراء هذه الإمكانات في بناء النصوص الشعرية " كي يخرجوا بلغتهم الشعرية من الجمود إلى الحركة ومن الثبات إلى التحول . ولكن على الرغم من هذه الإمكانات الواسعة المتاحة أمامهم ، فإننا نجد كل شاعر يتحرك في منطقة تركيبية خاصة به يصبغ بها خطابه، بحيث لا يتجاوزها في موضع من المواضع حتى يعود مهرولاً إليها"[3] . فكل شاعر له إطاره الخاص به الذي يستحسن التعبير به من خلال سيطرة بعض الأنساق والأنماط عليه، فهو في الغالب لا يتجاوزها بحيث يصبح هذا الاستعمال الخاص لتراكيب بعينها سمة بارزة في الخطاب الشعري تكون جديرة بالدراسة لاستجلاء دلالاتها . فلكل شاعر "خصوصية نحوية لها إمكاناتها التي تميزها وتجعل لشعره طبيعة دلالية خاصة، تميزه عن غيره من الشعراء "[4].إن مجمل ما يقوم عليه المستوى التركيبي هو النحو بقوانينه المتعارف عليها وما يقوم به الشاعر من تغيير في ترتيب

---

(1) فضل ، نظرية البنائية (ص234).

(2) ينظر ، عبد المطلب ، جدلية الإفراد والتركيب (ص133).

(3) أبو حميدة ، الخطاب الشعري عند محمود درويش (ص228).

(4) عبد المطلب ، جدلية الإفراد والتركيب (ص274).

نسيج نصه باستخدام تلك القواعد لمنح نصه مزيداً من الجمال الذي ينثال عبر الدلالات الجديدة لهذه التركيبات غير المألوفة، والخارجة عن النطاق المتعارف عليه للغة . فصياغة " التراكيب الإبداعية إنما تمثل في حقيقتها قدرة الفنان على تشكيل اللغة جمالياً بأن يخترق إطار المألوفات أحياناً أو يصنع منها شيئاً شبيهاً بغير المألوف، وهو بذلك يتعامل مع مواد أولية ذات خواص معجمية قابلة لأن تزرع في السياق كما هي ، كما هي قابلة لأن تزرع فيه بشكل متطور، ولكنها في كلتا الحالتين تقدم النموذج الأسلوبي المميز "[1] . وتقوم البنية التركيبية للخطاب الأدبي على التركيب النحوي الذي يجب أن ينظر إليه في الشعر على أنَّه ذو فاعلية تؤدي جزءاً من معنى القصيدة وجماليتها، وهو بذلك يتضافر مع باقي العناصر الأخرى (التركيب البلاغي) في تحقيق أدبية الخطاب الأدبي [2].

إن دراسة المستوى التركيبي لنص ما يوقفنا على" إمكانات تعبيرية تزيد على مجرد الحديث المألوف أو مجرد نقل المعنى . ويمكن رصد ذلك في عمق استعمال المفردات والجمل والمادة النحوية وانتظام الجمل، ثم الفقرات وصولاً إلى الأداء الأدبي المتكامل"[3].

فتخير وانتقاء الكلمات والجمل والتعابير في المستوى التركيبي له جماليته الخاصة، فمن خلال البنية التركيبية يتم الكشف واستكناه المدلولات العميقة للنص بوصفه " بنية لغوية مفتوحة البداية ومعلقة النهاية "[4] . فالنص في حد ذاته مكون من مجموعة كلمات رُكِّبت مع بعضها البعض فالنص بنية شمولية لبنى داخلية من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى السياق إلى النص"[5].

فالكلمات أو الألفاظ بوصفها البنى الأولية المكونة للنص قبل دخولها التركيب وبوصفها مفردة . غالباً ما يكون معناها عاماً وغامضاً، ويتلاشى هذا الغموض في معاني الألفاظ المفردة إذا دخل

---

(1) عبد المطلب ، جدلية الإفراد والتركيب (ص181).

(2) ينظر ، مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (ص 70).

(3) عبد المطلب ، جدلية الإفراد والتركيب (ص134).

(4) الغذامي ، الخطية والتكفير (ص90).

(5) المرجع السابق ، ص 90.

اللفظ في تركيب معين، بحيث يتحدد معناه، ويتولد عن معناه المعجمي معنى آخر يكتسبه من السياق الجديد [1].

ومن هنا وجب على الباحث الأسلوبي استنطاق النص بالولوج إلى عمقه واستكناه خفاياه من خلال تراكيبه التي تمثل ظواهر بارزة في النص الأدبي، مما يمثل نوعاً من الخصوصية للنص وصاحبه، حيث تكون هذه التركيبات ذات قدرة على إبراز دلالات الألفاظ، وطاقاتها الإيحائية للوصول إلى أعلى مستويات الأداء اللغوي الذي يُظهر قدرة الشاعر الخلاقة بكافة معالم إبداعها فكل " تركيب أسلوبي في الخطاب يأتي استجابة لرؤية الشاعر، وذلك أن التركيب اللغوي هو الذي يمنح الخطاب كيانه و خصوصيته"[2]. فالتركيب الجديد غير المألوف يمنح النص الشعري قيمة فنية عالية ، تظهره في حلة بهية وتكسبه مزيداً من الأبهة والرفعة، وتجعل للنص الشعري قبولا في القلوب والأسماع ويظهر ذلك في "أن ثمة تركيباً يحمل من الفاعلية والتأثير والدلالات ما لا يحمله تركيب آخر، إذا ما كان أحدهما قريباً من المعيار أكثر من الآخر، وكلما ابتعد التركيب عن المعيار حقق شعرية أوسع شريطة أن لا يخرج على مواصفات اللغة خروجاً نهائياً بحيث يدمر أنظمتها بحجة الشعرية"[3]. فلا يعد الخروج على قواعد اللغة إبداعاً، وإنما الإبداع في كيفية التراكيب وصورها الجديدة غير المألوفة في صناعة النسيج النصي .

سعى شعراء الحماسة الشجرية في قصائدهم إلى استعمال التركيبات الاسمية والفعلية التي كان لكل منها حضور مميز ذو دلالات محددة، كما استعملوا في تراكيبهم أساليب شتى، فقد جعل شعراء الحماسة الشجرية من التراكيب اللغوية وعاء لمحمولهم الدلالي الذي انثالت منه عواطفهم وتجاربهم الشعرية حيث جعلت المتلقي متماهياً مع النص وصاحبه، مندمجاً في ثنايا التجارب الشعورية للشعراء .

---

(1) ينظر ، العبد ، اللغة والإبداع الأدبي (ص 36).

(2) السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب (ج172/1).

(3) الرواشدة ، قصيدة" إسماعيل "لأدونيس صور من الانزياح التركيبي وجمالياته (ص468).

المبحث الأول : الجُمَل

أولاً : الجملة الفعلية

تحمل الجمل الفعلية في طياتها دلالات كثيرة مرتبطة بالحدث أو بالزمن بكافة أشكاله كالزمن الماضي ودلالات التأسف عليه، أو كالمضارع الذي يتم به استشراف المستقبل، أو الأمر الذي يفيد الإلزام كل حسب موقعه، فارتباط الجمل الفعلية بالزمن والحدث هو من أخص خصوصياتها وهو ما يميزها عن الجمل أو التراكيب الإسمية . فالفعل يدخل فيه عنصر الزمن والحدث، بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن، ولأنّ عنصر الزمن داخل في الفعل فهو ينبعث في الذهن عند النطق بالفعل، وليس كذلك الاسم الذي يعطي معنى جامداً ثابتاً،لا تتحدد خلاله الصفة التي أراد إثباتها[1].

إن توظيف شعراء الحماسة الشجرية الجمل الفعلية، يموج بالرغبة العارمة في إضفاء طابع الحيوية والحركة على تجاربهم الشعرية، فارتقوا بها إلى مستوى الحدث الواقعي، مما يدفع المتلقّي إلى التجاوب والانسياق مع هذه التجربة.

ومن أمثلة استعمال التراكيب الفعلية الماضية قول الشاعر المُرار بن سُلافة العِجليُّ (من الوافر):

كَسَـــوْنا الأَضـــجَمَ[2] الضَّـــبيَّ لَمّـــا أَتانـــا حَـــدَّ مَصْـــقولٍ رقيـــقِ

أســـرنا مِـــنْهُمُ تِســـعينَ كَهـــلاً نَقـــودُهُمُ علـــى وَضـــحِ الطَّريـــق

وجـــاءوا كالنَّعـــام وأســـلمونا إلـــى خَيـــلٍ مُسَـــوَّمةٍ ونـــوقِ[3]

حيث توالت الأفعال الماضية في أوائل الأشطار مكونة سمة بارزة في النص، مصحوبة بالفخر بالجماعة، حيث بلغت ذروة الفخر بالعرب في انتصارهم على الفرس في موقعة ذي قار مبلغها حيث كانت دائمة الحضور في وجدان الشاعر، حيث جاء استعماله للأفعال الماضية دلالة

---

(1) ينظر ، درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث (ص151).

(2) الأضجم ، هو المُكَسَّر بن حنظلة بن ثعلبة بن سَيَار العِجْليُّ الفزاري ، أحد سادة العرب في الجاهلية، وأحد أهم الفرسان في موقعة ذي قار ، والأبيات في الفخر والحماسة ، وإشادة بالانتصار الذي حققه العرب على الفرس في ذلك اليوم ، ينظر ، المرزباني ، معجم الشعراء ، (ص398).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص147).

على الحدث العظيم الذي قام به العرب، وتأكيد صفة الشجاعة وثبوتها، من خلال الصورة الحركية التي رسمها الشاعر في قصيدته .

وقد برزت الجمل الفعلية ذات الفعل المضارع كبنى مهيمنة على نص الشاعر عروة بن الورد العبسي (من الوافر) :

ذريني للغنى أسعى فإنّي ... رأيتُ الناسَ شرُّهم الفقيرُ

يباعده النَدِيُّ وتزدريه ... حليلتُه، وينهره الصَّغيرُ

وَقَدْ يُلْفى الغَنيُّ لَهُ جَلالٌ ... يكاد فؤاد صاحبه يطير

قليلٌ عَيْبُهُ ، وَالعيْبُ جمٌّ ... ولكنْ للغنى ربٌّ غَفورُ [1]

فقد استعمل الشاعر عدداً كبيراً من الأفعال المضارعة الدالة على الاستمرار في تأكيد المعاني التي يريد الشاعر تأكيدها وإثباتها في حواره الذي بدأه بفعل الأمر، كبنى مركزية تموج بالدلالة .

والزمن المضارع زمن حي لديه القدرة على منح الحياة لأي نص أدبي، لما يحمله من دلالات آنية تفرض حضورها على النص، وهو ما يعيه الشاعر ووظفه في نصه لخلق تفاعل مباشر حيوي بينه وبين زوجته ، فالشاعر يسرد الواقع المحيط به راسماً صورة واضحة لموضوعه .

حيث مثّلت هذه الأفعال حالة الغربة التي يعيشها الشاعر، وصراعه النفسي من تلك النظرة التي لا تتغير اتجاه الغني، مما أبرز حالة من الصراع النفسي الذي يعيشه الشاعر مع نفسه أولاً ومع نظرة المجتمع ، فقد أسهمت الجمل الفعلية في إبراز الحدث الأمر الذي أبرز الصراع بين الشاعر والواقع الذي يحيط به .

وقد مزج شعراء الحماسة الشجرية التراكيب الفعلية ذات الأنواع المختلفة، في خطابهم الشعري لتوصيل محمولهم الدلالي، حيث يتبدى المزج بين الأفعال المضارعة، والأفعال الماضية في قول الشاعر هُدْبة بن الخشرم العُذريُّ، وهو في سجن معاوية، ليُؤخذ منه القصاص (من الوافر):

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص477).

طَرِبــــتَ وأَنـــتَ أَحيانـــاً طَـــروبُ وَكيـــفَ وَقَـــد تغشَّـــاكَ المَشـــيبُ
عَســـى الكَـــربُ الَّـــذي أَمسَـــيتُ فيـــهِ يَكـــــونُ وَراءَهُ فَـــــرَجٌ قَريـــــبُ
فَيـــأَمنَ خـــائِفٌ ويُفَـــكَّ عـــانٍ وَيـــأتي أَهلَـــهُ النـــائي الغَريـــبُ
وَقَـــد أَبقـــى الحَـــوادِثُ مِنـــكَ رُكنـــاً شـــديداً مـــا تؤَيِّسُـــهُ الخُطـــوبُ
عَلـــى أَنَّ المَنيَّـــةَ قَـــد تـــوافي لِوَقـــتٍ والنوائِـــبُ قَـــد تَنـــوبُ
يُجِـــدّ النـــأيُ ذِكـــرَكِ فـــي فـــؤَادي إِذا ذَهِلَـــت عَـــنِ النـــأي القُلـــوبُ
وَقَـــد عَلِمَـــت سُـــليمى أَنَّ عـــودي عَلـــى الحَـــدَثانِ ذو أَيـــدٍ صَـــليبُ
وأَنَّ خَليقَتـــــي كَـــــرَمٌ وأَنّـــــي إِذا أَبـــــدَت نَواجِـــــذَها الحـــــروبُ
أُعـــينُ عَلـــى مَكارِمهـــا وَأَغشـــى مَكارِهَهـــا إِذا كَـــعَّ الهَيـــوبُ
وأَنّـــي فـــي العَظـــائِمِ ذو غَنـــاءٍ وأُدعـــى لِلفعـــالِ فأَســـتَجيبُ
وأَنّـــي لا يَخـــافُ الغَـــدرَ جـــاري وَلا يَخشـــى غـــوائِلي الغَريـــبُ
وَكَـــم مِـــن صـــاحِبٍ قَـــد بـــانَ عنّـــي رُميـــتُ بِفَقـــدِهِ وَهـــوَ الحَبيـــبُ
فَلَـــم أُبـــدِ الَّـــذي تَحنـــو ضُـــلوعي عَليـــهِ وإِنَّنـــي لأَنـــا الكَئيـــبُ
وَيَشـــمَتَ كاشِـــحٌ وَيَظُـــنَّ أَنّـــي جَـــزوعٌ عِنـــدَ نائِبَـــةٍ تَنـــوبُ
فَبَعـــدَكَ سَـــدَّتِ الأَعـــداءُ طُرقـــاً إِلـــيَّ وَرابَنـــي دَهـــرٌ يَريـــبُ
وأَنكَـــرتَ الزَمـــانَ وَكُـــلَّ أَهلـــي وَهَرَّتنـــي لِغيبَتِـــكَ الكَليـــبُ
وَكُنـــتُ تُقَطَّـــعُ الأَبصـــارُ دونـــي وإِن وَغِـــرَت مِـــنَ الغَـــيظِ القُلـــوبُ[1]

حمّل الشاعر في الأبيات السابقة الأفعال المضارعة والماضية الكثير من الدلالات في محاولة لتوصيل تجربته الشعرية إلى المتلقي، حيث عمد بصورة ملموسة إلى تكثيف حضور الأفعال في نصه، وهو ما تتطلبه هذه المواقف، وقد بلغت الأفعال المضارعة في النص ثلاثة وعشرين فعلاً مما شكل نسبة عالية لحضور هذه الأفعال، مقابل سبعة عشر فعلاً ماضياً . فزيادة نسبة الأفعال المضارعة عن الأفعال الماضية لها دلالة واضحة من حيث ارتباط النص بزمن الإنتاج

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص227).

أو الكتابة، وأن موضوع النص هو قصد الشاعر وليس ما مضى من الأحداث على أن للأفعال الماضية دلالة أخرى حيث استعملها الشاعر كوسيلة لإثبات الأحداث الحاضرة [1]. لقد مثَّلت الأفعال المضارعة في النص وعاءً دلالياً يموج بكافة أنواع المعاناة التي رسمها الشاعر في عباراته وأودعها نسيج نصه . فمن خصوصيات الفعل المضارع أنه"يجعل النص يختزن طاقته وتجربته القابلة للتجدد مع كل قراءة ، فإذا ما كان الفعل في سياق التعبير عن المعاناة تصبح المعاناة مستمرة"[2]. وهو ما نلمسه في نص الشاعر الذي يدفع المتلقي لاستشعار موقف الشاعر داخل سجنه.

كما أن المزج بين الأفعال في النص الواحد هو "بعث للحركة وموت للركود، هو مقابلة وصراع بين أزمنة وأحداث، وبالتالي يظل العمل الفني قلقاً نتيجة هذا الانتقال المحسوب بين الأزمنة فالزمن في بنية النص ليس زمن صيغة فقط بل يتحول كثيراً إلى دلالات يفرزها السياق النصي"[3].

وقد سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى استعمال المشتقات في خطابهم الشعري، ومن أمثلة استعمال المشتقات قول الشاعر عمرو بن الأطانبة الخزرجي (من الكامل) :

إنّي من القومِ الذينَ إذا انتَدَوْا ... بَدَؤُوا بحقِّ اللهِ ثمَّ النائلِ

المانعين من الخنا جاراتهم ... والحاشدين على طعام النازل

والعاطفينَ على المُضافِ خُيولَهُم ... والمُلحقينَ سُيوفَهم بالنَّابلِ

والمُدركينَ عَدُوّهم بِذُحُولهم ... والنازلينَ لِضربِ كُلِّ مُنازلِ

والخالطين فقيرهم بغنيهم ... والباذلين عطاءهم للسائل

والضاربين الكَبْشَ يَبْرُقُ بيْضُهُ ... ضربَ المُهَجْهَجِ عن حِياضِ الناهلِ

والقائلينَ تَعَنَّقُوا أقرانكم ... إنَّ المَنِيَّةَ من وراءِ الوائلِ

---

(1) ينظر ، عكاشة ، لغة الخطاب السياسي (ص 63 ، 64).

(2) آل قاسم ، أساليب الوصف والتصوير (ص75).

(3) الدسوقي ، جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة (ص70).

والقـــائلين فـــلا يُعـــابُ خَطِيـــبُهُم يـــومَ المُقامـــةِ بـــالكلامِ الفاصـــلِ[1]

من الملاحظ في القصيدة ارتفاع تواتر اسم الفاعل وهيمنته على النص، لأنه يناسب طبيعة الموقف والتجربة الشعورية المتسمة بالفخر، وتعداد المناقب والمزايا من جود وكرم وشجاعة حيث شكلت هذه الأسماء بنية درامية تكوَّن منها النسيج النصي، و يقوم البناء الدرامي على توالى الأحداث النابعة من الأفعال التي أُشتُق منها اسم الفاعل، المعتمدة على النمو والتطور والتجديد، فهذه القصيدة تمثل أسمى معاني الفخر بالنفس والقبيلة . فقد عبَّر الشاعر في قصيدته عن قيم ثابتة ومتجددة ومستمرة ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بقومه .

فاسم الفاعل هنا يمثل بؤرة النص المركزية ، التي تتمحور حولها الدلالات والمعاني، (فالمانعين والحاشدين، والعاطفين ... إلى غير ذلك) من أسماء الفاعل المتوالية، شكّلت بتجمعها البنية التركيبية للنص، حيث ارتبطت ببعضها البعض ارتباطاً عضوياً متسلسلاً، شكل ظاهرة أسلوبية مميزة وفريدة اتكأت في أساسها على الفعل الأصلي ، التي جاء بها الشاعر في أوائل أشطاره حيث كون جملاً نمطية متكررة أسهمت بشكل أساسي في بناء الصرح التركيبي للقصيدة، مما منح القصيدة النمو والتطور في الحدث من جهة الأفعال، ومنحها أيضاً ثبوت الصفة وملازمتها من جهة الأسماء، حيث شكلت زيادات المبنى على الأفعال الأصلية زيادة في المعاني، مما أكسبها زيادات جمة في الدلالات . فبروز اسم الفاعل بهذه الكثرة المطلقة في النص يُعَدُّ مكافئاً فنياً لعمق التجربة الشعورية وصدقها عند الشاعر في تدفق مشاعر إعجابه اللامتناهي بقومه الذين حازوا أحسن الصفات، من خلال أعمالهم التي لا يستطيعها إلا شجاع كريم .

ومن أمثلة استعمال المشتقات في تشكيل خطاب شعري يموج بكافة أنواع الحزن، واللوعة والأسى، في حماسة ابن الشجري، قول الشاعرة فارعة بنت شداد المُريَّة ترثي أخاها (من البسيط) :

شـــهادُ أنديـــةٍ، رفّـــاعُ ألويـــةِ ســـدّاد أوهيـــةٍ، فتّـــاح أســـدادِ

نحَّـــار راغيـــةٍ، قتّـــال طاغيـــةٍ حـــلاّل رابيـــةٍ، فكّـــاك أقيـــادِ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص213).

قـــوَّال مُحكمـــةٍ، نقّـــاضُ مبرمـــةٍ فـــرَّاج مبهمـــةٍ طـــلاَّع أنجـــادِ[1]

فتوالي صيغ المبالغة التي على وزن (فعّال) كوّن تركيباً ذا وجهين من الفعل والاسم مما أكد الحدث وأثبت الصفة مضاعفة، حيث أن بناء الصيغة جاء من الفعل (فعل)، حيث تجاوز التركيب هذا النمط إلى صيغة المبالغة بزيادات كبيرة في المبنى قابلها زيادات في المعنى ، مما أثرى الدلالة، ولفت انتباه المتلقي إلي دور هذا التركيب في بناء النص، حيث بلغت كلمات هذا التركيب نصف كلمات النص، مما يدفع المتلقي إلى إمعان النظر في هذا التركيب لتوالي ذكره في النص، فاستعمال صيغة المبالغة في التعبير أبلغ من استعمال الفعل واسم الفاعل . وهذا الاستعمال لصيغ المبالغة "يوحي بالرغبة الجامحة في التعبير عن المزيد من المبالغة في توكيد المعاني دلالياً وفي تكثير المباني صوتياً ذلك أن الزيادة في المباني الصرفية إن لم يترتب عليها تغير في المعاني يترتب عليها في الغالب توكيد لهذه المعاني، وهذا التوكيد يسهم بلا شك في إبراز الحالة الانفعالية الطاغية على هذا النص"[2].

إن الكثرة المطلقة والمهيمنة على النص لهذا التركيب يعد استجابة "لرغبة الشاعرة الملحة في تأكيد أن ما تدل عليه هذه المشتقات من قيم الإقدام والكرم والأصالة والسيادة كانت في شخص مرثيها أفعالاً دائمة دوام تجدد وتكرر ونشاط وحيوية "[3].

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص304).

(2) فلفل ، في التشكيل اللغوي للشعر (ص94).

(3) المرجع السابق ، ص96.

ثانياً : الجملة الاسمية

لجأ شعراء الحماسة الشجرية في تشكيل نسيجهم الشعري إلى استقطاب الأسماء، حيث كان لها حضور مميز في قصائدهم، فالتراكيب الاسمية تحمل في طياتها ومضامينها معالم الثبات والاستقرار، لذلك كَثُرَ هذا النوع من التراكيب في حماسيات ابن الشجري . فالجملة الاسمية أو التراكيب الاسمية بكافة أنواعها وأشكالها يلجأ إليها المبدع للتعبير عن الحالات التي تحتاج إلى التوصيف، ذلك أنّ الاسم يخلو من الزمن، و يصلح للدلالة على عدم التجدّد و إعطائه لوناً من الثبات[1]. فغياب عنصر الزمن من الأسماء يمنحها دلالة الثبات والاستقرار والاستمرار على وضع معين[2]. وأما الجملة الاسمية فقد وظفها شعراء الحماسة الشجرية بدرجة أقل شيوعاً، وقد جاءت لتصوّر الحالة النفسية والمعنوية المتأزمة والشاكية للشاعر نتيجة تجربة شعورية معينة ، فالجملة الاسمية بطبيعتها تدل على الثبات و الدوام.

ومن التراكيب الاسمية التي وردت في شعر شعراء الحماسة الشجرية قول النميري (من الطويل) :

وبيضـــاءَ مكســـالٍ لعـــوبٍ خريـــدةٍ لذيـــذُ ليـــلِ التّمـــام التزامُهـــا

كـــأنَّ ومـــيضَ البـــرق بينـــي وبينهـــا إذا حـانَ مِـنْ بعـضِ البيـوتِ ابتسـامُها [3]

فقد منح توالى التراكيب الاسمية النص مزيداً من الثبات والاستقرار ، حيث منح الشاعر محبوبته أوصافاً ثابتة لا تتغير، فقد ارتكز النص على الأسماء التي تقوم بمهمة الوصف ونقل الصورة الواقعية للمتلقي، فالنص يحمل صفات ثابتة ومظاهر جمال عددها الشاعر بأسماء نكرة متتالية بدون روابط يناسب طبيعة الموقف ، وهذا النمط الأسلوبي في بناء هذا النوع من الجمل الاسمية مُكثَّف الحضور في حماسيات ابن الشجري ويناسب النصوص التي تتناول الوصف والغزل .

ومثله قول الأعشى (من البسيط) :

---

(1) ينظر ، درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث (ص 153).

(2) عكاشة ، لغة الخطاب السياسي (ص145).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص674).

كــأنَّ مِشْــيَتَها مــن بيــتِ جارتِهــا مَــرُّ السَّــحابَةِ لا ريــثٌ ، ولا عَجِــلُ

غَــرَّاءُ ، فَرْعــاءُ ، مَصْــقولٌ عوارِضُــها تَمْشِيْ الهُوَيْنا كما يَمْشي الوَجِي الوَجِلُ [1]

ومن التراكيب الاسمية في حماسة ابن الشجري قول الشاعر حاتم الطائي (من الطويل):

إذا مــات منــا ســيد قــام بعــدهُ نظيــر لــه، يغنــي غنــاه ويخلــفُ

وإنــي لأَقْــري الضَّــيفَ، قبــلَ ســؤالِهِ وأطعــن قــدماً، والأســنة ترعــفُ

وإنــي لأخــزى أن تــرى بــي بطنــة وجــارات بيتــي طاويــات، ونحــفُ

وإنــي لأُغشِــي أبعَــدَ الحــيّ جَفْنَتــي إذا حــرك الأطنــاب نكبــاء حرجــفُ

وإنّــي لأُعْطــي ســائلي، ولَرُبّمــا أُكلَّــفُ مــا لا أســتَطيعُ، فــأكلَفُ[2]

فقد شكلت الجملة الاسمية من إن واسمها مرتكزاً أساسياً قامت عليه القصيدة، مثلت نواة لكافة المعاني التي يمدح بها الشاعر نفسه وقومه ويفخر بها، فتواتر هذا التركيب الاسمي أربع مرات في أماكن محددة من الأبيات يبرز البناء التركيبي للقصيدة كأنها مجموعة مشاهد يجسدها الشاعر للمتلقي عياناً.

ومن التراكيب الاسمية أيضاً قول الشاعر سُحَيمُ بن وَثيلِ الرِّياحي (من الطويل) :

ونَحــنُ كَسَــوْنا هامــةَ ابــنِ خويلــدٍ حُسَــاماً اذا مــا صــادَفَ العظــمَ صَــمَّما

ونَحــنُ تَرَكْنــا فــي مَجَــرِّ جيادِنــا عُبيــدةَ لَحمــاً بالقَنــا مُتَقَسَّمــا

ونَحــنُ كســونا المَــرءَ عَمْــراً مُهَنّــداً رقيــقَ النــواحِي كالعقيقــةِ مِجْذَمــا

ونَحــنُ تَرَكنــا عــامِراً بعــد مــا هَــوى يُعــالِجُ فينــا القِــدَّ حــولاً مُجَرَّمــا [3]

فقد شكل المبتدأ "نحن" المتبوع بالخبر الجملة الفعلية، ظاهرة بارزة قرر الشاعر من خلالها معاني عدة كالقوة والشجاعة والجود والكرم، حيث أسهم هذا التركيب الاسمي في إثبات الأوصاف التي أرادها الشاعر وقررها في ثنايا نصه، من خلال البدء بالاسم كنقطة انطلاق

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص657).

(2) المرجع السابق ، ص52.

(3) المرجع نفسه ، ص96.

جاءت بعده الأوصاف أو الكلام الذي أراد الشاعر أن يُخبر عنه وهو ما جاء مطرداً في النص الشعري السابق .

ومنه أيضاً قول الشاعر أبي علي الضرير (من الطويل) :

جـــزى الله عنـــي آل خاقـــان إنهـــم أطـــالوا لســـاني بالثنـــاء وبالشـــكرِ

هُمُ استعتبوا لـي الـدهرَ والـدهرُ ساخطٌ فـــأعتَبَني بـــالكرهِ منـــه وبالصُـــغرِ

وهُـــم نَوَّهـــوا ومـــدُّوا إلـــى العـــلا يَـدَيَّ وأحيـوا كُـلَّ مـا مـاتَ مـنْ ذكـري

وَهُـم عَرَّفـوني قَـدْرَ نفســي وعَظَّمــوا بإحسـانهم مـا صَـغَّرَ النـاسُ مـن أمـري [1]

ومن الظواهر التركيبية التي اجتمع فيها استعمال التراكيب الاسمية ودمجها بالتراكيب الفعلية استخدام الأفعال المتعدية لمفعولين، وما تغيره في صيغة التركيب الاسمي بتغيير المبتدأ إلى مفعول أول، وتغيير الخبر إلى مفعول ثان، وهو ما نلمسه في قول الشاعر (من السريع):

أَحَسِـــــــبْتَ أرضَ اللهِ ضَـــــــيَّقَةً عَنّـــي فـــأرضُ اللهِ لـــم تَضـــيقِ

وَظَنَنتنـــــي فَقْعـــــاً بِقَرقَـــــرَةٍ فَـــوَطِئْتَنِي وَطْئـــاً علـــى حَنَـــقِ [2]

حيث عبر الشاعر عما يدور بخاطره بطريق الحوار المستمد من التجربة الشعورية للشاعر الذي يمكن التعبير عنها بالعتاب، حيث الصراع النفسي الذي ألمَّ بالشاعر، مع الشعور بالنقص الذي يعتريه وضآلة مكانته بعد أن تغير عليه صاحبه، حيث استخدم الشاعر هذه الأفعال للدلالة على التصور والتجديد في الحدث وهو ما سلب البنية التركيبية الاسمية خاصيتها من ثبوت الوصف والاستقرار،فقد وفق الشاعر في استعمال هذه التراكيب للتعبير عن جوه النفسي .

وقد أكد الشاعر على معانيه في البيتين أيضاً من خلال استعمال تركيبين فعليين آخرين أحدهما منفي والثاني مُؤكد للتعبير عن الحدث المقرون بالزمن الماضي وللتعبير عن حالته النفسية إزاء حالة الإقصاء التي يعانيها.

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص410).

(2) المرجع السابق ، ص263.

وقد يحمل الاسم في طياته ارتباطاً غير مباشر بالزمن من خلال "احتوائه على قيد زمني كفعل ناسخ أو ظرف زمان فيصبح التركيب متحركاً لاحتوائه على عنصر الزمن"[1] . حيث يمنح هذا السياق الزمني النص، النمو والحركة والتطور، مما يبرز النص في صورة حركية مقررة الأوصاف مستقرة المعاني، وهو ما نلمسه في قول الشاعر إبراهيم بن المهدي (من المتقارب):

وكنـــتَ أخـــي بإخـــاءِ الزمـــانِ فلمـــا نَبـــا صِـــرتَ حربـــاً عَوانـــا

وكنـــــتُ أُعِـــــدَّكَ للنائبـــــات فهـــا أنـــا أطلـــبُ منـــكَ الأمانـــا

وكُنـــــتُ أذُمُّ إليـــــكَ الزمـــــان فأصـــــبحتُ فيـــــكَ أذُمُّ الزمانـــــا [2]

فقد منح الشاعر تراكيبه الاسمية زمناً ماضياً استمده من الأفعال الناسخة التي تواتر ظهورها في النص وجاء بعضها مكرراً في أوائل الأشطار، وهو ما أبرز غرض اللوم والعتاب بصورة درامية تتوالى من خلالها الأحداث،من خلال المقابلة التي أجراها الشاعر في أبياته (كنت أخي، صرت حرباً، أُعِدَّك للنائبات ،أطلب منك الأمانا، أذُمُّ إليك ، فأصبحت فيك أذُمُّ) ، فقد تعاضت الأسماء وما تقرره من صفات ثابتة مستقرة مع الزمن الذي منحته لها الأفعال الناسخة في إبراز تجربة الشاعر وعاطفته داعية المتلقي للتماهي واستحضار تلك الصورة من خلال المقارنة الضدية .

ومنه قول الشاعر [3] (من الطويل):

وقلـتُ لقَلْبِـي حِـينَ خَـفَّ بـه الـهَـوَى وكـــادَ مِـــن الوَجْـــدِ الـمُـــبنِّ يَطِـــيرُ

وأَصْبَـــحَ أَعْـــلامُ الأَحـــبَّةِ دُونَـهـــا مِـــن الأَرْضِ غَـــوْلٌ نـــازِحٌ ومَسِـــيرُ

وأَصْـبَحْتُ نَجْـدِيَّ الـهَـوَى مُـتْهِمَ النَّـوَى أَزِيـــدُ اشْـــتِياقاً أَنْ يَحِـــنَّ بَعِيـــرُ [4]

---

(1) عكاشة ، لغة الخطاب السياسي (ص145).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص286).

(3) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على قائلها .

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص550).

فقد عمد الشاعر إلى الفعل الناسخ أصبح في إثبات معاني الوجد والهيام للمحبوبة واشتياقه إليها مما منح النص بعداً نفسياً أكبر من خلال الفعل الناسخ الذي يدل على زمن انقضاء الحب وشوق الشاعر في رجوعه.

ثالثا : التقديم والتأخير

يُعَدُّ التقديم والتأخير أحدى أهم الظواهر الأسلوبية لما يمنحه للنص من بهاء ورونق ويُكسب اللغة الشعرية مُزية تجعلها متفردة عن باقي أنواع الخطابات الأخرى، فالتقديم والتأخير يجذب المتلقي ويجعله يمعن النظر فيه، مما يكسب النص تأويلات عدة عند كل قراءة جديدة ويمنح النص الحيوية والتجدد .

والتقديم والتأخير من أهم ما عني به العرب القدماء في حديثهم وأفرد له المؤلفون الأبواب في مؤلفاتهم لأن العرب "إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى "[1].

إن التركيب غير المألوف والملتزم بقواعد النحو ، يمنح النص جمالاً لا نهائياً، جمالاً يتجدد عند كل قراءة، جمالاً من شأنه أسر لب المتلقي والتأثير فيه، فالتقديم والتأخير "باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصريف، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا يزال شعراً يروقك مسمعه، ويَلطف لديك موقعه، ثم تنظر سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحوَّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[2].

والتقديم والتأخير في ألفاظ الجمل يغير في دلالة الجملة حيث يمنح الألفاظ مواقع غير مواقعها الأصلية، فهو تغير في "النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغير الدلالة وانتقالها من مستوى إلى آخر"[3].أي هو تغير في النسق المثالي للجملة لتحقيق الجمال في النص من جهة والتأثير على المتلقي من جهة أخرى . فالأصل في الجمل العربية خضوعها لقانون موحد منظم تنتظم فيه أجزاؤها حسب القوانين والأعراف النحوية بحيث يظهر التركيب اللغوي بناءً منظماً

---

(1) سيبويه ، الكتاب (ج34/1).

(2) الجرجاني ، دلائل الإعجاز (ص106).

(3) عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص331).

كاملاً، فالتراكيب الاسمية مثلاً تبدأ بالمبتدأ يتلوه الخبر، فحق الصدارة في الكلام للمبتدأ وكذلك الجمل الفعلية تبدأ بالفعل ثم الفاعل . ولكنه قد يطرأ على النظام ما يقتضي التغيير والتبديل في مواقع الألفاظ، أي تغيير نسق الجملة المثالي لتحقيق غايات جمالية في النصوص الشعرية وهذا الخروج عن المألوف يمثل "خروجاً عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية"[1].

فالتقديم والتأخير يغني التجربة الشعرية ويجعلها ذات أثر فعال "يمثل عاملاً مهماً في إغناء اللغة الشعرية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري، مما يجعله أكثر حيوية ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب، بغية الوصول إلى الدلالة الكامنة وراء هذا الانزياح اللغوي "[2].

ومن هنا يمكن أن نستدل على أن أي تغيير يطرأ على "التركيب في الجملة ذو أثر كبير على الدلالة، إذ تعمد القرائن المعطاة إلى فتح مغاليق النص، وإيجاد دلالة جديدة تكسب النص روحاً جديدة وتصوراً فنياً وإبداعاً متميزاً يترك وقعاً في نفس المتلقي "[3].

والتقديم والتأخير له وظيفة هامة داخل النص الأدبي إذ تقوم هذه الوظيفة على منح النص عنصر "المفاجأة"[4]، المتولدة من الاستعمال غير المألوف للغة بحيث تصدم القارئ وتجعله يسعى لاستنتاج الدلالات الكامنة وراء هذا التغيير. لذلك يمكن عدّ التقديم والتأخير أحد أهم السمات الأسلوبية حيث أنه يتم استعماله لتشكيل لغة فنية للخطابات الشعرية، مما يضفي عليها مزيدا من الإبداع ، وقدرة على التعبير الدقيق، والتصوير المؤثر .

---

(1) عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص329).

(2) الزيود ، دلالات الانزياح (ص164).

(3) الرشود ، شعر المرقشيّن دراسة أسلوبية (ص78).

(4) المسدي ، الأسلوبية والأسلوب (ص85).

فالمهتم بتحليل النصوص، وسعيه الدائم إلى فتح مغاليقها واستجلاء دلالاتها لا بد له أن"يخضع التقديم والتأخير لدراسته، فلا شك أن ثمة ارتباطاً وثيقاً بين التقديم والتأخير من ناحية، والمعنى من ناحية أخرى، ويتجلى هذا الارتباط الوثيق في رحاب جماليات التلقي "[1].

إن الاستعمال اليومي للتراكيب في صور متعارف عليها يجعلها مبتذلة قد فقدت بريقها ولمعانها فأصبحت مألوفة على السماع لذلك وجب على الأديب تشكيل خطابه باستعمال هذا الأسلوب لشد انتباه المتلقي والتأثير فيه "إن هناك ترتيباً معتاداً مبتذلاً يطرق الذهن لأول وهلة، وهذا الترتيب يمكن مخالفته، ولكن مجرد المخالفة ينبئ عن غرض ما، ذلك الغرض هو : إبراز كلمة من الكلمات لتوجه التفات السامع إليها"[2].

إن لفت انتباه المتلقي والتأثير فيه هو ثمرة هذا الأسلوب حيث يكون هذا التأثير مرتبطاً بالدلالات التي يفرزها الأسلوب داخل النص، فالكلمات " المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف، وإن المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة"[3].

والمطلع على حماسة ابن الشجري يلاحظ أن لهذه السمة الأسلوبية تردداً واضحاً، وكبيراً كان له عظيم الأثر في إنتاج الدلالة وتحقيق القيم الجمالية للنصوص .

ومن صور التقديم والتأخير :

تقديم المفعول به على الفاعل

إنَّ الأصل في ترتيب الجمل الفعلية البدء بالفعل يليه الفاعل، فالمفعول به وهذا هو النمط التقليدي للجملة الفعلية ولكن قد يلجأ الشاعر في تشكيل خطابه الشعري إلى غير ذلك فيقدم المفعول به ويجعل له الصدارة في الكلام لأغراض جمالية، وإبراز قيمة المفعول به ومكانته. ومن ذلك قول الشاعر عبد قيس بن خفاف يوصي ابنه (من الكامل) :

---

(1) شلبي ، في صحبة النص (ص280).

(2) فندريس ، اللغة (ص280).

(3) راضي ، نظرية اللغة في النقد العربي (ص220).

اللهَ فاتَّقِـــــــــهِ وَأَوْفِ بِنَـــــــــذْرِهِ وإذا حَلَفْـــــتَ مُمَارِيًـــــا فتَحَلَّـــــلِ

والضَّـــيْفَ أَكْرِمْـــهُ فـــإنَّ مَبِيتَـــهُ حَـــــقٌّ ولا تَـــكُ لُغْنَـــةً للنُّـــزَّلِ[1]

قدم الشاعر لفظ الجلالة الله الذي موقعه الإعرابي مفعول به في إطار وصيته لابنه لأن في تقديم لفظ الجلالة تعظيماً للذات الإلهية ، وتقديم ما يشمل مخافة الله عز وجل، وفي هذا لفت للانتباه ودعوة للتقيد والالتزام بالتعاليم الإلهية، كما قدم الشاعر المفعول به الضيف في بداية الشطر الثاني لبيان أهمية ومنزلة الضيف حيث ارتبط الضيف بخصلة كريمة عند العرب وهي الكرم والجود فقدم الضيف للاهتمام والعناية به .

ومن صور تقديم المفعول به، قول الشاعر الحسين بن مُطير الأسديُّ (من الطويل):

أَتَهْجُـــرُ بيتـــاً بالحجـــازِ تَكَنَّفَـــتْ جوانبَـــهُ الأعـــداءُ أم أنـــت زائـــره؟ [2]

حيث قدّم الشاعر المفعول به (**جوانبَهُ**) على الفاعل (**الأعداءُ**) لقيمة جمالية تركت أثراً كبيراً في النص وهي بيان كثرة الأعداء والواشين وترصدهم بالشاعر، فقدم الشاعر المفعول به لبيان ما يعانيه في سبيل لقاء محبوبته في إطار خطابه لنفسه .

تقديم الجار والمجرور

يأتي تقديم شبه الجملة المكونة من الجار والمجرور لأغراض جمالية كثيرة منها العناية والاهتمام بالعنصر المقدم، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر عامر بن الطفيل العامري (من الطويل):

ونحـــنُ وَقفنـــا بالمُشَـــقَّرِ موقِفـــاً كريمـــاً تـــرى الفُرســـانَ مـــن طَعْنِـــهِ قُعســـا

بِخَيـــلٍ عليهـــا جِنَّـــةٍ عبقريـــةٌ وفتيـــانُ حَـــربٍ لا تـــرى فـــيهم نِكســـا[3]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص469).

(2) المرجع السابق ، ص516.

(3) المرجع نفسه ، ص15.

فقد قدم شبه الجملة من الجار والمجرور (من طعنه) على الحال (قعسا) لبيان شدة الطعن وهيئته وما يتركه من قتل في الأعداء ليدلل على الشجاعة والقوة والإقدام، كما قدم شبه الجملة المكونة من (فيهم) على المفعول به لبيان اختصاص القتل في الأعداء فقط .

ومن صور تقديم الجار والمجرور على الجملة الاسمية قول الشاعر عنترة بن شداد العبسي (من الوافر):

وخيـــلٍ قـــد زحفـــتُ لهـــا بخيـــلٍ عليهـــا الأســـد تَهْتَصِـــرُ اهتصـــارا[1]

فقد جاء تقديم الجار والمجرور على الجملة الاسمية ليفيد التخصيص، والتأكيد على القوة والشجاعة وعدم الرهبة في رؤية الجيوش أو مواجهتها، حيث تعمل هذه التراكيب وهذا التقديم والتأخير، على إعمال الفكر في استجلاء المعاني التي أراد الشاعر تأكيدها، لذلك عني بها وقدمها .

ومن صور تقديم الجار والمجرور على الجملة الفعلية، قول الشاعر أبي الجويرية العنزي (من الطويل) :

بهـم يَجبـرُ اللهُ الكسـير ويطلـقُ الـــ أســيرَ وَيُنجـي مــن عظــامِ البوائــقِ[2]

حيث قدم الشاعر الجار والمجرور على الفعل والفاعل والمفعول به لتعظيم قومه الذين يخصهم بالمدح وبيان فضلهم على سائر الناس .

تقديم الظرف

استعان شعراء الحماسة الشجرية في تشكيل خطابهم الشعري بتقديم شبه الجملة الظرفية كونه أحد ألوان التقديم والتأخير التي يترتب عليها بروز معالم الجمال في النص، ومن صور تقديم ظرف الزمان قول الشاعر الحسين بن مطير الأسدي (من الطويل) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص26).

(2) المرجع السابق ، ص356.

وقـد مـات قبلـي أولُ الحـبِّ فانقَضـى ولـو مِـتُّ أضـحى الحـبُّ قـد مـاتَ آخِـرُهْ[1]

فقد قدَّم الشاعر ظرف الزمان (قبلي) على الفاعل (أول الحب) ، فالشاعر بهذا التقديم يريد لفت انتباه المتلقي إلى أنه يحب محبوبته بشدة، وهو ما يؤكده الشطر الثاني ، الذي دعّمه الشاعر بأسلوب الشرط فلو مات الشاعر مات آخر الحب .

ومن صوره أيضاً قول زهير بن أبي سلمى (من البسيط) :

مَـنْ يلـقَ يومـاً علـى علَّاتـه هَرِمـاً يَلْـقَ السـماحةَ منـه والنـدى خُلُقَـا[2]

حيث تقدم ظرف الزمان يوماً على المفعول به هرماً، وأفاد هذا التقديم للظرف عموم الأيام ففي أي يوم أي في كل الأيام تجد هذا الشخص موفور السماحة، شديد الكرم، ذا أخلاق عالية كريمة. فقد خصص الشاعر من خلال هذا التقديم صفة الكرم لممدوحه .

ومن صور تقدُم ظرف المكان قول الشاعر بشر بن أبي خازم (من الوافر):

وحَـولي مـن بنـي أَسَـدٍ عديـدٌ مُـبِنٌّ بـينَ شُـبانٍ وشـيبِ[3]

حيث تقدمت شبه الجملة الظرفية (حولي) على المبتدأ (عديد) لبيان كثرة الشبان والشيوخ الملتفين حول الشاعر وهو ما يبرز اعتداد الشاعر بنفسه والتفاف الشبان والشيوخ حوله لشجاعته وصواب رأيه .

ومنه أيضاً قول الشاعر الرضي (من الخفيف) :

إنّ طيـف الخيـال زار طُروقـاً والمطايـا بـينَ القنـان فَشَـغبِ

فـوق أكـوارِهنَّ أنضـاءُ شـوقٌ طَرِبـوا بـالغرام دون الركـب[4]

حيث تقدمت شبه الجملة الظرفية على المبتدأ النكرة (أنضاء) .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص517).

(2) المرجع السابق ، ص349.

(3) المرجع نفسه ، ص13.

(4) المرجع نفسه ، ص627.

تقديم المسند إليه

تقديم المسند إليه هو الأصل "فموقعه أن يتقدم على المسند في الجملة"[1]. ولكنه قد يأتي في أحيان كثيرة مُبرزاً جماليات النص، يفيد دلالات سياقية تعمل على إغناء النص الشعري وهذا التقديم يعد إحدى السمات الأسلوبية الهامة التي "يستحسن بالمتكلم مراعاة جوانبها لتجد طريقها إلى نفس السامع، ليتم تهيئة الذهن، وقبولها قبولاً حسنا"[2] . ومن شواهد تقديم المسند إليه في حماسة ابن الشجري قول الشاعر بشر بن أبي خازم الأسدي (من الوافر) :

هُـمُ ضـربوا قـوانِسَ خيـلِ حُجْـرٍ بِجَنْـبِ الـرَّدْهِ فـي يـوم عَصـيبِ
وهُـمُ تركـوا عُتيبـةَ فـي مِكَـرٍ بِطَعنـةٍ لا أَلَـفَّ ولا هَيـوبِ
وهُـم تركـوا غـداة بنـي نُميّـرٍ شُـريحا بـين ضِـبعانٍ وذِيـبِ
وَهُـم وردوا الجِفـارَ علـى تمـيمٍ بكـلِّ سُـمَيدَعٍ بَطَـلٍ نَجيـبِ [3]

فالضمير (هم) مسند إليه متقدم، وهو في أصل المعنى فاعل، والفاعل أيضاً مسند إليه، ولكن هذا التقدُّم أفاد تخصيص المعرفة بالمتحدَث عنه .

ومثله قول الشاعر أبو علي الضرير (من الطويل) :

جـزى الله عنـي آل خاقـان إنهـم أطـالوا لسـاني بالثنـاء وبالشـكرِ
هُمُ استعتبوا لـي الـدهرَ والـدهرُ ساخطٌ فـأعتَبَني بـالكرهِ منـه وبالصُـغرِ
وهُـم نَوَّهـوا ومـدُّوا إلـى العـلا يَـدَيَّ وأحيـوا كُـلَّ مـا مـاتَ مـنْ ذكـري
وَهُـم عَرَّفـوني قَـدْرَ نفسـي وعَظَّمـوا بإحسـانهم مـا صَـغَّرَ النـاسُ مـن أمـري [4]

وقد يكون تقديم المسند إليه يفيد غرضاً بلاغياً جمالياً يزيد من أبهة الصورة الممنوحة والوصف المُعطى كالتعظيم مثلاً في قول الشاعر عامر بن الطفيل العامري (من الطويل) :

---

(1) سيبويه ، الكتاب (ج23/1).

(2) العامري ، التقديم والتأخير في القرآن الكريم (ص62).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص13).

(4) المرجع السابق ، ص410.

ونحـــنُ وَقفنـــا بالمُشَـــقَّرِ موقِفـــاً كريمـاً تـرى الفُرسـانَ مـن طَعْنِـهِ قُعسـا [1]

فقد قدّم الشاعر الضمير نحن في بداية أشطاره للفت الانتباه وتعظيم مكانة قومه وموقفهم الشجاع في يوم عصيب، حيث يشعر المتلقي أن هذا التقديم جاء مناسباً للمعنى الذي أراده الشاعر وهو الفخر والحماسة .

إن ظاهرة التقديم والتأخير أَلبست نصوص شعراء الحماسة الشجرية حلة فنية بهية، حرصوا من خلالها على إبراز مقدرتهم الشعرية ومهارتهم العالية في الصياغة، وتمكنهم من اللغة، حيث كثفوا دلالاتهم المستوحاة من التقديم والتأخير. وهذه "الدلالات في عمومها لا تخضع للتقعيد، ولا تنتظم بالتعليل المنطقي، شأنها في ذلك شأن النغمة الموسيقية، أو اللوحة الزيتية، تحبها أو تكرهها ثم لا تستطيع أن تُرجع هذا الحب وذلك الكره لسبب غير الذوق "[2].

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص15).

(2) حسان ، الأصول (ص317).

المبحث الثاني : الأساليب

التركيب الإنشائي هو التركيب الذي يبدعه صاحب النص ولم يفد "المخاطب أمراً تم إحداثه في زمن ماض أو في زمن دائم، أو سيتم إحداثه في زمن آت"[1] . و تنقسم الأساليب الإنشائية إلى قسمين رئيسين هما الإنشاء الطلبي ، والإنشاء غير الطلبي .

وتتجلى جمالية التراكيب الإنشائية المنتشرة على مساحة واسعة من الخطاب الشعري لشعراء الحماسة الشجرية، بقدرة هذه التراكيب على إثارة انفعال المتلقي، وتحريك نفسه وتماهيه مع النصوص الشعرية ومبدعها، حيث تقوم هذه الأساليب على استدعاء المتلقي، ينتج عنه تفاعل كبير مما يمنح النص الحيوية والنشاط والتجدد.

أولا : أساليب الإنشاء الطلبي

وهو ما تضمن طلباً غير حاصل وقت الطلب ويكون بالأمر، والنهي ، والاستفهام ، والتمني والنداء[2]. وقد برزت أساليب الإنشاء الطلبي في قصائد شعراء الحماسة الأسلوبية، مكونة سمة أسلوبية جديرة بالدراسة، فقد استعمل شعراء الحماسة الشجرية كافة هذه الأساليب على اختلاف أنواعها في توجيه خطاباتهم الشعرية ، ومن الأساليب الطلبية الإنشائية :

الأمر

الأمر هو " طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء والإلزام"[3]. وله عدة صيغ هي فعل الأمر، والمضارع المقرون بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر[4]. ويخرج أسلوب الأمر عن معناه الحقيقي إلى عدة أغراض بلاغية، وقد برزت أساليب الأمر بصورة واضحة جلية في إطار النصح والإرشاد، حيث مثلت بنى ظاهرة ملفتة للنظر في قول الشاعر عبد قيس بن خفاف يوصي ابنه (من الكامل) :

---

(1) المخزومي ، في النحو العربي (ص165).

(2) ينظر ، السبكي ، عروس الأفراح (ج69/1).

(3) غنيم ، علم الوصول الجميل (ص114).

(4) ينظر ، المرجع السابق ، ص114.

أَجُبَيْـــلُ إِنَّ أَبـــاكَ كـــارَب يَوْمُـــهُ ... فـــإِذَا دُعِيـــتَ إِلـــى العَظَـــائِمِ فاعْجَـــلِ

أُوصِـــيكَ إِيصَـــاءَ امْـــرِىءٍ لـــكَ ناصِـــحٍ ... طَـــبِنٍ بِرَيْـــبِ الـــدَّهْرِ غَيْـــرِ مُغَفَّـــلِ

اللهَ فاتَّقِـــــــــهِ وَأَوْفِ بِنَـــــــــذْرِهِ ... وإذا حَلَفْـــــتَ مُمَارِيًـــــا فتَحَلَّـــــلِ

والضَّـــيْفَ أَكْرِمْـــهُ فـــإِنَّ مَبِيتَـــهُ ... حَـــقٌّ ولا تَـــكُ لُعْنَـــةً للنُّـــزَّلِ

واعْلَـــمْ بـــأَنَّ الضَّـــيْفَ يُخْبِـــرُ أهلَـــه ... بمَبِيـــتِ ليلتِـــه وإنْ لـــم يُسْـــأَلِ

واتْـــرُكْ مَحَـــلَّ السَّـــوْءِ لا تَنْـــزِلْ بِـــهِ ... وإذا نَبَـــا بِـــكَ مَنْـــزِلٌ فتَحَـــوَّلِ

وإذا افْتَقَـــرْتَ فـــلا تَكُـــنْ مُتَخَشِّـــعًا ... ترجـــو الفواضِـــلَ عنـــدَ غيـــرِ المُفْضِـــلِ

وإذا هَمَمْـــتَ بـــأمرِ شَـــرٍّ فاتَّئِـــدْ ... وإذا هَمَمْـــتَ بـــأمرِ خَيْـــرٍ فافْعَـــلِ

وإذا تَشَـــاجَرَ فـــي فُـــؤَادِكَ مَـــرَّةً ... أمـــرانِ فاعْمِـــدْ للأعـــفِّ الأجمَـــلِ[1]

حيث اعتمد النص على أفعال الأمر الخارجة إلى النصح والإرشاد في تكوين النسيج النصي إضافة إلى الأفعال المضارعة المسبوقة بالنهي، حيث شكل أسلوب النهي الذي هو في الواقع أمر بنية دلالية أخرى تعاضدت مع أفعال الأمر في تكوين خطاب شعري مميز .

ومنه قول الشاعر المُقَنَّع الكِنديُّ (من الكامل) :

وإذا رُزِقـــتَ مـــن النوافـــلِ ثَـــروةً ... فـــامنحْ عَشـــيرتكَ الأدانـــيَ فَضـــلَها

واســـتبْقِهَا لِـــدِفاعِ كُـــلِّ مُلِمَّـــةٍ ... وارفـــقْ بناشِـــئِها وطـــاوِعْ كهلهـــا

واحلـــمْ إذا جَهَلَـــتْ علـــي غُواتُهـــا ... حتـــى تَـــرُدَّ بفضـــلِ حِلمـــكَ جَهلهـــا

واعلـــمْ بأنـــك لا تكـــون فتـــاهمُ ... حتـــى تُـــري دَمِـــثَ الخلائـــقِ سَـــهلها[2]

فقد مثلت أفعال الأمر الخارجة إلى النصح والإرشاد بؤرة مركزية تستند إليها تعاليم النص فجاءت أفعال الأمر متواترة في الأبيات والأشطار **(امنحْ ، استبْقِ، ارفقْ ، طاوعْ، احلمْ، اعلمْ)** لتدلل على ما يجب أن يكون عليه المرء ليسود قومه .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص469).

(2) المرجع السابق ، ص488.

ومثله قول الشاعر الأَضْبَط بن قُرَيعْ السعديُّ (من المنسرح) :

اِقْبَــلْ مِــنَ الــدَّهرِ مــا أتــاك بــه مَــنْ قَــرَّ عَينــاً بعينــه نَفَعَــهْ

وصِـلْ حبـالَ البعيـد مـا وَصـلَ الحبـ ـلَ وأَقْــصِ القريــبَ إنْ قَطَعَــهْ

ولا تُعــادِ الفقيــرَ عَلَّــكَ أنْ تَــرْ كَــعَ يومــاً والــدَّهرُ قــدْ رَفَعَــهْ[1]

لقد وظف شعراء الحماسة الشجرية أفعال الأمر في تكوين الخطاب الشعري فتجاوزوا بذلك وظيفة أفعال الأمر كونه من الأساليب الإنشائية الطلبية إلى كونها "بنية توليدية، تحاول أن تنتج ما لم تتعود إنتاجه، وهذا المنتج يعتمد على تحول موضعي يخرج البنية عن (أصل المعنى) يتيح لها بإنتاج معان ليست من مهمتها الأصلية "[2] وهو ما لمسناه في الأمثلة السابقة .

النهي

النهي : هو " طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام ، وله صيغة واحدة، هي المضارع المقترن بلا الناهية "[3]. وهو كالأمر في الاستعلاء ، وللنهي أغراض بلاغية أخرى قد يخرج إليها.

ومن أساليب النهي الواردة في حماسة ابن الشجري قول الشاعر محمد بن عيسى بن طلحة بن عبد الله التَّيمي (من الوافر) :

ولا تقطــعْ أخــاً لــكَ عنــد ذنــبٍ فــإن الــذنبَ يغفــرهُ الكــريمُ

ولا تعجــلْ علــى أحــدٍ بظلــمٍ فــإن الظلــمَ مرتعُــهُ وخــيمُ

ولا تفحــشْ وإن ملئــتَ غَيْظــاً لــى أحــدٍ فــإن الفُحْــشَ لُــومُ [4]

فقد مثل أسلوب النهي المكون من الفعل المضارع المسبوق بلا الناهية، والمكرر في أوائل الأشطار بنية مركزية استند إليها الشاعر في لفت نظر المتلقي، وحمل هذا الأسلوب دلالات

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص473).

(2) عبد المطلب ، البلاغة العربية قراءة أخرى (ص293).

(3) علوان ، محمد ونعمان ، من بلاغة القرآن (ص36).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص470).

كثيرة، حيث تجاوز الشاعر دلالة أسلوب النهي الحقيقية ليحمله دلالات النصح والإرشاد وحب الخير .

ومنه قول الشاعر يزيد بن حبَناء التميمي (من الطويل) :

دعـي اللـومَ إنَّ العـيشَ لـيس بـدائم ولا تعجلـــي بـــاللومِ يـــا أمَّ عاصـــمِ

ولا تعـــذلينا فـــي الهَديَّـــةِ إنمـــا تَكـونُ الهَـدايا مـن فُضـولِ الغنـائمِ [1]

فأساليب النهي الواردة في النص (لا تعجلي، لا تعذلينا) تحمل في طياتها التماس الزوج من زوجه عدم اللوم، وهذان الأسلوبان يبرزان ما يعانيه الشاعر جراء هذا اللوم .

ومنه قول الشاعر عامر بن عمرو البَكّاريُّ لامرأته (من الطويل) :

خُـذي العفـوَ منـي تَسـتديمي مَـوَدتي ولا تَنْطِقـي فـي سَـوْرَتي حـين أغْضَـبُ

ولا ولا تَنْقُرينـــي نَقْـــرَكِ الـــدُّفَّ مَـــرَّةً فإنـــكِ لا تـــدرينَ كيـــفَ المُغَيَّـــبُ

فَـإنّي وَجَـدتُ الغـيظَ فـي الصَـدرِ وَالأَذى إذا طـــال يَمحـــو كُـــلَّ وُدٍ فَيَـــذهبُ [2]

الاستفهام

الاستفهام هو : "طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل بأداة مخصوصة"[3]. ويخرج الاستفهام إلى معان بلاغية عديدة، وهو أحد أهم الأساليب الإنشائية الطلبية الذي يمنح بنية النص قيمة إيحائية كبيرة، وما يتركه من جمال على النصوص الشعرية فالاستفهام "أوفر أساليب الكلام معانياً، وأوسعها تصرفاً، وأكثرها في مواقف الانفعال وروداً، ولذا ترى أساليبه تتوالى في مواطن التأثر، وحيث يراد التأثير، وهيج الشعور للاستمالة والإقناع، فإذا صحَّ القول: إن للكلام قمة عليا في البلاغة، كان أسلوب الاستفهام محتلاً أعلى مكان في تلك القمة"[4].

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص 219).

(2) المرجع السابق، ص 239.

(3) علوان ، محمد ونعمان ، من بلاغة القرآن (ص41).

(4) حسين ، فن البلاغة (ص145 ، 146).

وفي استعمال الاستفهام غير الحقيقي أي الخارج إلى معان أخرى ، كسر لقيود اللغة في التعبير عن مكنونات الصدر، ومواقع الآهات والتوجع ، وتمثيل الحالات النفسية التي يمرّ بها المبدع وهو بذلك يُغني التجربة الشعرية، ويثير في نفس المتلقي مشاعر مختلفة هي "ألصق بتصوير الأحوال النفسية من الألم والحسرة والتعجب والتوجع"[1].

وللاستفهام دلالات كبرى وأهمية عظيمة خاصة عند وقوعه في مقدمات القصائد الشعرية حيث تمثل بنية الاستفهام عتبة أولية للولوج إلى النص من خلال لفت نظر المتلقي ودفعه للتفكر وإعمال فكره، مما يساعد على تماهي المتلقي مع العمل الأدبي شكلاً ومضموناً، وجعله يعيش تجربة الشاعر وجدانياً .

وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى استخدام أساليب الاستفهام في خطابهم الشعري، وحملوه الكثير من الدلالات التي انثالت في ثنايا قصائدهم ومن ذلك قول الشاعرة كبشة بنت الشيطان الكِندية (من الخفيف) :

أتمطت بك الركاب أبيت اللَّـ ـعْنِ حَتّى وَقَعتَ في الأَقتالِ
أكَرِيمُ فأنت أَكرمُ مَنْ ضَمَّـ ـتْ حَصَانٌ وَمَنْ مَشى في النِّعالِ
أجوادٌ فأنت أجود من سيـ ـلٍ تداعى من مُسبلٍ هَطَّالِ
أشجاعُ فأنتَ أشجَعُ من ليْـ ـثٍ هَموسِ السُّرى أبي أشبالِ[2]

حيث مثل أسلوب الاستفهام بالهمزة بؤرة مركزية استندت إليها الشاعرة في توصيل دلالاتها وتفجعها على أخيها، حيث كررت بنية الاستفهام في أوائل أبيات قصيدتها للفت النظر، ودفع المتلقي إلى التصديق، و الإحساس بما تشعر به، لبيان مدى الفاجعة التي أَلمَّت بها .

ومن أساليب الاستفهام قول الشاعر بكر بن النَّطَّاح (من الوافر) :

مَلَأْتُ يَدي من الدُنيا مِراراً فَمَا طَمِعَ العَواذِلُ في افْتِصَادي

(1) السامرائي ، في لغة الشعر (ص59).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص305).

ولا وَجَبَـــتْ عَلَـــيَّ زَكَـــاةُ مـــــالٍ وهـــلْ تَجِـــبُ الزَّكـــاةُ علـــى جَـــوادِ[1]

استعمل الشاعر أسلوب الاستفهام في أخر قصيدته لبيان مدى جوده وكرمه دافعاً المتلقي إلى تصديق الحكم الذي منحه لنفسه فلا زكاة على الجواد الكريم، والشاعر منكر أيضاً كلام من يدعوه لتأدية الزكاة، فالجواد ما بلغ ماله يوماً نصاباً .

ومنه قول الشاعر هُمامُ بن مُرة الشيباني (من الكامل) :

يـــا ضَـــمْرُ خَبِّرنـــي ولَسْـــتَ بَصـــادقي وأخـــــوكَ رائِـــــدُكَ الـــــذي لا يَكْـــــذِبُ

هـــل فـــي القضـــيةِ أنْ إذا أَخْصَـــبْتُمُ وأمنـــــتمُ فأنـــــا البعيـــــدُ الأَجنَـــــبُ؟

وإذا الكتائـــــــبُ بالشـــــــدائدِ مَـــــرّةً شَـــــجَّتْكمُ فأنـــــا الحبيـــــبُ الأقـــــربُ[2]

فقد عمد الشاعر إلى أسلوبين استفهاميين بينهما تضاد لبيان حاله التي هو عليها، ولتكثيف لغته في الغرض الذي يتحدث عنه، وهو العتاب فمن خلال إمعان الفكر بين هذين الأسلوبين والمقارنة بينهما يستجلى المتلقي حال الشاعر .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص486).

(2) المرجع السابق، ص255.

التمني

هو طلب حصول شيء محبب سواء كان هذا الشيء ممكناً أو مستحيلاً، واللفظ الموضوع له ليت[1]. ومن صوره عند شعراء الحماسة الشجرية، قول الشاعر مروان بن أبي حفصة يرثي معن بن زائدة الشيباني (من الوافر) :

مَضَـــى لِسَـــبِيلِهِ مَعْـــنٌ وأبْقَـــى مَكـــارِمَ لَـــنْ تَبِيـــدَ ولَـــنْ تُنَـــالاَ
هُـــوى الجَبَـــلُ الـــذي كَانَـــتْ نِـــزَارٌ تَهُـــدُّ مـــنَ العـــدو بـــه الجبـــالاَ
فليـــتَ الشـــامتين بـــهِ فـــدوه وَلَيْـــتَ العُمْـــرَ مُـــدَّ لَـــهُ فَطَـــالاَ [2]

عمد الشاعر إلى أسلوب التمني في بيان مدى تفجعه على المرثي ، حيث كثف أسلوب التمني المعاني التي عبّر بها الشاعر عن مدى حبه لهذا الرجل فنراه كرر الأسلوب مرتين في بيت واحد ، وهذا التكرار لأسلوب التمني يدفع المتلقي إلى البحث عن سيرة هذا الرجل، ومعرفة صفاته وأخلاقه وكرمه.

ومن ذلك أيضاً قول الشاعر يَعلى بن مسلم الأزدي (من الطويل) :

ألا ليـــت حاجـــاتي اللـــواتي حَبَســـنَنِي لـــدى نـــافعٍ، قُضِّـــين منـــذ زمـــانِ
ومـــا بـــي بُغـــضٌ للأميـــرِ ولا قِلَـــى ولكـــنَّ برقـــاً بالحجـــازِ دعـــاني
فبـــتُّ لـــدى البيـــتِ الحـــرامِ أُشِـــيمه ونَضـــوايَ مـــنْ شـــوقٍ لـــه أرِقـــانِ
فليـــتَ لنـــا بالـــدِّيكِ صـــوتَ حمامـــةٍ علـــى فـــننٍ مـــنْ بَطْـــن حَلْيَـــةَ دانِ
وليـــتَ لنـــا مـــن مـــاءِ حِمَّـــانَ شَـــرْبَةً مُبَـــرَّدةً باتـــتْ عَلـــى طَهَيـــانِ
وليـــتَ القِـــلاصَ الأُدْمَ قَـــدْ وَخَـــدَتْ بنـــا بـــوادٍ يمـــانٍ ذي رُبـــىً وَمَحَـــانِ[3]

(1) ينظر ، التفتازاني ، المطول (ص407).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص333).

(3) المرجع السابق ، ص589.

فقد اعتمد الشاعر على بنية التمني في تعبيره الخالص وشوقه المتجدد لموطنه عند لمعان البروق، الذي هيج حنينه وجدد أمله في الرجوع إلى موطنه .

ومثله قول الشاعر عروة بن حُزام العُذري (من الطويل):

تكنّفنـــي الواشـــونَ مـــنْ كـــلِّ جانـــبٍ ولـــــو كـــــانَ واشٍ واحـــــدٍ لكفـــــاني
إذا مـــــا جلســـــنا مجلســـــاً نســـــتلذّهُ تَواشَـــــوا بِنَـــــا حتـــــى أَمَـــــلَّ مكـــــاني
إذَا قلـــتُ لا قـــالا: بلـــي، ثـــمَّ أَقْـــبلا جَمِعيـــــاً علـــــى الـــــرَّأْيِ الـــــذي يَرَيـــــانِ
ألا ليـــتَ كـــلَّ اثنـــينِ بينهمـــا هـــوىً مـــــنَ النّـــــاسِ والأنعـــــامِ يلتقيـــــانِ[1]

عمد الشاعر إلى تشكيل خطابه الشعري بأسلوب التمني الذي جاء على صيغة الدعاء بأن يجمع الله كل اثنين بينهما هوى وحب، سواء كانا إنساً أو غير ذلك من باقي المخلوقات، وهو ما يؤكده مجيء أداة الاستفتاح (ألا) التي جاء بها الشاعر في أول البيت لاستشراف واقع جديد كما يحب ويتمنى .

النداء

النداء هو "طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه، وتنبيهه للإصغاء بـ (يا) أو إحدى أخواتها والمراد بالإقبال مطلق الاستجابة "[2].

وهو من الأساليب التي استعملها شعراء الحماسة الشجرية في قصائدهم بكثرة ، مما شكل سمة أسلوبية بارزة في خطابهم الشعري، وقد نوَّع شعراء الحماسة الشجرية في استعمالهم لأدوات هذا الأسلوب من نداء للقريب، والبعيد، كما استعانوا بالمنادى المرخم في توصيل دلالاتهم الشعرية ومعانيهم الناتجة من تجارب شعرية شتى، كما استعملوا هذا الأسلوب أيضاً بحذف أداته لدلالات معينة .

ومن صور استعمال أساليب النداء قول الشاعر دريد بن الصمة (من الوافر) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص523).

(2) النجار ، التوضيح والتكميل لشرح ابن عقيل (ج202/2).

أعـــاذلُ إنمـــا أفنـــى شَـــبابي رُكـــوبي فـــي الصَّـــباحِ إلـــى المنـــادي

أعـــاذلُ إنـــه مـــالٌ طريـــفٌ أَحَـــبُ إلـــيَّ مـــن مـــالٍ تِـــلادِ

أعـــاذلُ عُـــدَّتي بَـــزّي وسَـــرجي وكُـــلُّ مُقَلَّـــصٍ سَـــلِسَ القِيـــادِ[1]

استخدم الشاعر أداة النداء الهمزة في خطابه الشعري للتعبير عن مدى قرب المخاطب من نفسه ونتمثل هذا القرب في تكراره لأسلوب النداء في أوائل الأبيات حيث مثل هذا التكرار لأساليب النداء سمة أسلوبية بارزة في النص .

ومنه قول الشاعر مُضَرَّس بن رِبْعِيٌّ الفَقْعَسِي (من البسيط):

يـــا أيُّهـــا الرجـــلُ المُهـــدي قَوارِصـــهُ أبصـــر طَرِيقَـــكَ لا يَشْـــخصْ بـــكَ البَصَـــرُ[2]

ومنه قول الشاعر[3] (من الخفيف) :

يـــا سُـــمَيراءُ قَرِّبـــي اليـــومَ دِرعِـــي لـــيس بينـــي وبـــين قـــيسٍ عِتـــابُ[4]

ومن أمثلة نداء غير العاقل قول الشاعر يحيى بن أبي طالب اليَماميُّ (من الطويل) :

أيـا أثـلاتِ القـاعِ مـن بطـنِ تُوضَـحِ حنينـــي إلـــى أظلالِكُـــنَّ طويـــلُ

ويـا أثـلاتِ القـاعِ قـدْ مَـلَّ صُـحبَتي سُـرايَ فهـل فـي ظلِّكُـنَّ مَقيـلُ؟[5]

فقد استخدم الشاعر الأداة (أيا) لنداء غير العاقل تنزيلا للمنادى منزلة العاقل، وهو في ذلك يبث دلالاته عبر هذا النداء، فالبعيد عن الوطن يستشعر المعالم التي كان يقف بها ويزورها وكأن بينه وبينها ألفة ومحبة، لذلك خصها الشاعر بالنداء .

ومنه قول الشاعر مجنون ليلى (من الطويل) :

أيَـــا جَبَلَـــيْ نَعمـــانَ بـــاللهِ خَلِّيـــا نَسـيمَ الصَّـبا يَخْلُـصْ إلـيَّ نَسـيمُها

ويـــا ريـــحُ مُـــرّي بالـــديارِ فَخَبـــري أباقيـــةٌ أم قـــد تَعَفَّـــتْ رســـومُها[6]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص43).

(2) المرجع السابق ، ص237.

(3) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على قائله .

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص209).

(5) المرجع السابق ، ص567.

(6) المرجع نفسه ، ص 580.

استعمل الشاعر في توجيه خطابه الشعري أداتين للنداء (أيا، يا) خاطب فيهما غير العاقل منزلاً إياه منزلة العاقل متبعاً الأسلوب الأول بقسم حيث عمّق هذين الأسلوبين دلالة الشوق الذي يريد الشاعر بثه في الأبيات، كما أتبع الأسلوب الثاني بأسلوبي أمر ألتمس فيهما الشاعر المرور والإخبار عن حالة الديار، ثم يختم خطابه الشعري بأسلوب استفهام، فقد اجتمعت هذه الأساليب وفي مطلعها أسلوب التمني في بداية البيتين على بيان حالة الشاعر النفسية وبيان مدى عمق التجربة التي يمر بها.

وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى حذف أداة النداء في شعرهم للتخفيف ومثال ذلك قول الشاعر[1] (من الطويل):

بنـــي مـــازنٍ لـــم يبـــقَ مِ الـــوُدِّ بيننـــا وبيـــــنكم غيـــرُ الفـــوارسِ والرَّكـــبِ[2]

ومثله قول الشاعر[3] (من الطويل) :

خليلـــيَّ إنـــي قَـــدْ أَرِقْـــتُ وَنِمْتُمـــا لِبَـــــرْقٍ يَمَـــــانٍ فاقعُـــــدَا عَلِّلانيـــــا

خليلـــيَّ لـــو كُنْـــتُ الصَّـــحيحَ وكُنتمـــا ســـــقيمين لـــم أفعـــلْ كفعليكمـــا بيـــا

خليلـــيَّ طـــالَ الليـــلُ واكتحـــلَ القـــذى بِعَيْنَـــــيَّ واستأنســـتُ برقـــاً يَمانيـــا[4]

فالمتلقي يستشعر أداة النداء المحذوفة ويعيد تقديرها من خلال قراءته للأبيات، وفي هذا الحذف يُمنح المتلقي دوراً لإعادة المحذوف وتقديره .

وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى ترخيم المنادى للتخفيف والتمليح في خطابهم الشعري وخاصة فيما يتعلق بالغزل ومثله قول الشاعر جميل بثينة (من الكامل):

يَـــزْعُمْنَ أنَّـــكِ يـــا بُثَـــيْنَ بَخيلـــةٌ نفســـي فـــداؤُكِ مـــن ضَـــنينٍ باخـــلِ[5]

ومنه قول الشاعر قيس بن ذُريح (من الطويل) :

أراجِعَـــةٌ يـــا لـــبنَ أيامُنـــا الأُلـــى بِـــذي الطَّـــلحِ ؟ أم لا مـــا لَهـــنَّ رُجـــوعُ[6]

---

(1) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص 580).

(3) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية،وهي لقيس بن الملوح في ديوانه،ينظر،ابن الملوح،الديوان (ص43).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص43).

(5) المرجع السابق ، ص503.

(6) المرجع نفسه ، ص539.

ومنه قول الشاعر كُثير عزة (من الطويل) :

فـــلا تَعْجَلِـــي يـــا عَـــزَّ أن تتبيَّنـــي بنُصـــحٍ أَتـــى الواشـــونَ أم بخُبـــولِ[1]

والملاحظ في الأبيات السابقة التي جاء بها فيها أسلوب النداء مرخماً، جاءت جميعا على لغة من ينتظر، أي من ينتظر مجيء باقي حروف الاسم، ولكن الشعراء في تلك الأبيات بعد الفراق والبين الذي أحل بهم حملوا هذا الأسلوب دلالات أخرى وهي انتظار المحبوبة التي طال بها الفراق والبعد .

وقد يخرج أسلوب النداء إلى غرض الندبة والتفجع كما في قول الشاعر (من الطويل):

سرى البرقُ من أَرضِ الحجازِ فَشاقَني وكُـــلُّ حِجـــازِيٍّ لـــهُ البـــرقُ شـــائقُ

فـوا كَبـدِي ممـا ألاقـي مـن الهـوى إذا حـــنَّ إلـــفٌ أو تَـــلَألأَ بـــارقُ[2]

ومثله قول الشاعر[3] (من الطويل):

أُقَبِّـــلُ نَصـــلاً فـــي فـــؤادي جراحُـــهُ يُسَـــــدِّدُهُ ظَبـــــيٌ إلـــــيَّ كَحِيـــــلُ

إذا مـــا رمـــى غيـــري بِسَـــهمٍ أَغـــارني فواعجبـــــاً أنَّـــــى يَغـــــارُ قَتيـــــلُ [4]

ثانيا : أساليب الإنشاء غير الطلبي

وهو ما لا يتضمن طلباً ويتحقق بالتعجب، والمدح، والذم، والقسم، والرجاء، وصيغ العقود[5]. وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى الأساليب الإنشائية غير الطلبية في تشكيل أنسجة خطاباتهم الشعرية، لما توفره هذه الأساليب من قدرة على بيان الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، ووصف تجربته الشعورية بدقة .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص529).

(2) المرجع السابق ، ص588.

(3) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص635).

(5) ينظر ، علوان ، محمد ونعمان ، من بلاغة القرآن (ص27).

التعجب

يقوم أسلوب التعجب على صيغتين هما، ما أفعله، وأفعل بـ [1]، وقد وردت هاتان الصيغتان بكثرة في أشعار الحماسة الشجرية، ومن ذلك قول الشاعر حسان بن ثابت (من البسيط) :

أَكْـــرِمْ بِقُـــوْمٍ رســـولُ اللهِ شِـــيعتُهُم إذا تفرَّقـــــتِ الأهـــــواءُ والشِّـــــيعُ [2]

فالشاعر هنا يمدح الرسول ﷺ وصحابته فيبدي مدى تعجبه من رفعتهم وعلو قدرهم، والأسلوب هنا يُكشف دلالات المعنى الذي أراده الشاعر للتعبير عن تجربته الشعورية، وعاطفته المسيطرة .

ومنه قول الشاعر محمد بن عبد الملك الزيات (من البسيط):

مـا لـي إذا غِبْـتُ لـم أُذكَـرْ بِصـالحةٍ وإن مرضـتُ وطـالِ السُّـقمُ لـم أُعَـدِ؟

مـا أعجـبَ الشـيءَ تَرجـوهُ فَتُحرَمُـهُ قـدْ كُنـتُ أَحسَـبُ أنـي قـدْ مـلأتُ يـدي [3]

فالشاعر يعاتب أصدقاءه على تقصيرهم بحقه ويتعجب من فعلهم لتركه، في حين أنه كان يحسب أن يديه امتلأت بهم .

ومنه قول الشاعر أبو العتاهية (من المنسرح) :

مـــا أَنـــتَ إلا مِـــنَ العِبـــادِ وإنْ أَصـــبَحتَ فـــي إمـــرةٍ وفـــي خَطَـــرِ

مـــا أَقْـــدَرَ اللهَ أنْ يُغَيّـــرَ مَـــا أَصـــبَحتَ فيـــه فَكُـــنْ علـــى حَـــذَرِ [4]

شكل الشاعر خطابه الشعري المعاتب باستخدام صيغة التعجب (ما أفعل) المقرونة بلفظ الجلالة المبرزة لقدرة الله وقوته، حيث شكّل هذا التعجب من القدرة الإلهية دلالة تَغَيُّر الأمور وانقلابها فدوام الحال من المحال، والملاحظ على هذا التعبير انقلاب الحال إلى حال أسوأ كما يفهم من الشطر الأخير الذي وَقَع فيه التحذير .

---

(1) ينظر ، الأنصاري ، مجموعة القواعد العربية (ص135).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص362).

(3) المرجع السابق ، ص292.

(4) المرجع نفسه ، ص285.

القسم

وهو أحد الأساليب التي استخدمها شعراء الحماسة الشجرية في قصائدهم. والقسم ذو دلالات عظيمة في الكلام " فبالقسم يؤكد المتكلم فكرته تأكيداً قاطعاً، لأن التأكيد بالقسم يعد من أقوى أنواع التأكيد وبالقسم يواجه المتكلم مخاطباً في أشد حالات الإنكار، وبه يلفت نظره إلى أمر ذي بال و يريد تأكيده فيتخذ القسم فصل الخطاب[1] . ومن صور القسم الواردة في حماسة ابن الشجري قول الشاعرة ليلى الأخيلية ترثي توبة بن الحُمَّير الخَفاجي(من الطويل) :

فَتَـــاللهِ تَبنـــي بيتَهـــا أُمُّ عاصـــمٍ علـــى مثلـــه أخـــرى اللَّيـــالي الغـــوابرِ [2]

إن لجوء الشعراء إلى القسم في قصائدهم وخاصة في الرثاء دليل حب ووفاء لهذا المرثي، وهو تأكيد منهم على إخلاصهم وتفانيهم .

ومنه قول الشاعر عبد الله بن الحر الجعفي (من الطويل) :

وأُقسِـــمُ لـــو فُودِيتُـــهُ لافتَدَيتُـــهُ بـــأهلي ومـــا جَمَّعـــتُ كهـــلاً وناشِـــيا [3]

ومنه قول عمرو بن معد يكرب (من الطويل) :

أَيوعِـــدُني سَـــعْدٌ وفـــي الكـــفِّ صـــارمٌ ســـــيمنعُ منـــــي أن أُذَلّ وأَخضَـــــعا

فـــوالله لـــولا اللهُ لا شـــيء غيـــره لَجَلَّلْتُـــهُ الصّمصـــامَ أو يَتَقَطَّعـــا [4]

وقد يأتي القسم استجداء، ودعوة للمتلقي للرفق بحال الشاعر التي أضرَّ بها الوجد والحب والهيام وهو ما جاء بكثرة في غرض الغزل عند شعراء الحماسة الشجرية، كما في قول الشاعر أبي جعفر مسعود بن الحَسَن العباسي (من الطويل) :

ووجـــدٌ يُزِيـــلُ القَلـــبَ عـــن مُســـتقَرِّهِ فلـــــولا ضُـــــلوعي هـــــمَّ بـــــالطيرانِ

فَبـــاللهِ هـــل شـــاهدتُما أو سَـــمِعتُما بِمِثـــلِ الـــذي بـــي أيهـــا الـــرجلانِ [5]

---

(1) ينظر ، البياتي ، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم (ص396).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص313).

(3) المرجع السابق ، ص317.

(4) المرجع نفسه ، ص36.

(5) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص645).

فالشاعر يدعو الناس للتفكر بحاله بعدما أصابه من هذا الحب .

لقد جاء استعمال أسلوب القسم في الخطاب الشعري لشعراء الحماسة الشجرية للتدليل على صدق مشاعرهم على اختلاف تجاربهم الشعرية من رثاء أو حديث عن الوجد والحب وما يلاقيه الشاعر من معاناة .

المدح والذم

وهو إحدى السمات الأسلوبية التي شكلت ظاهرة تلفت انتباه المتلقي، حيث سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى استعمال هذا الأسلوب في إطار المدح والذم للتعبير عن تجاربهم الشعرية ومن ذلك قول الشاعر إبراهيم بن المهدي (من المتقارب):

وكنـــتَ أخـــي بإخـــاءِ الزمـــانِ فلمـــا نَبـــا صِـــرتَ حربـــاً عَوانـــا

وكنـــــتُ أُعِـــــدَّكَ للنائبـــــات فهـــا أنـــا أطلـــبُ منـــكَ الأمانـــا

وكُنـــــتُ أذُمُّ إليـــــكَ الزمـــــان فأصـــــبحتُ فيـــــكَ أذُمُّ الزمانـــــا [1]

فقد عبّر الشاعر عما يختلج في نفسه من معاني العتاب بأسلوب الذم، فقد تغير الحال على الشاعر وتبدل الزمان، وكشف الوجه الحقيقي للأصحاب .

ومنه قول الشاعرة سُعدى بنت الشمردل في الرثاء(من الكامل) :

يـــا مُطعـــمَ الركـــبِ الجيـــاعِ إذا هـــمُ حَثُّـــوا المَطـــيَّ إلـــى العـــلا وَتَســـرَّعوا

نِعـــم الفتـــى يـــأوي الجيـــاعُ لبيتـــهِ يومـــاً إذا حَثُّـــوا المَطـــيَّ وأوضَـــعوا [2]

عبّرت الشاعر في الابيات السابقة عن عاطفة الحزن المسيطرة عليها بتعداد مناقب الفقيد، حيث عَمَدَت إلى أسلوب المدح في بيان هذه المناقب، وإذا كان الرثاء هو مدح الميت فقد أجادت الشاعرة في استعمال أسلوب المدح بـ (نِعم) حيث استعانت به في تشكيل خطابها الشعري، وهو ما أكَّدَ المدح بمدح آخر .

ومنه قول الشاعر حاتم الطائي (من الطويل):

بـــئس الفتـــى إن كنـــتُ أعـــورَ عـــاقراً جبانـــاً فمـــا أَغنـــى لـــدى كـــلِّ مَحْضَـــرِ [1]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص286).

(2) المرجع السابق، ص286.

استعمل الشاعر في هذا الخطاب الشعري أسلوب الذم المتبوع بإن الشرطية، وإن كان جواب الشرط غير متحقق وغير منطقي الوقوع، فقد انزاح معنى هذا الأسلوب إلى أسلوب مدح حيث أكد الشاعر وقوع عكس الصفات الواردة في النص في نفسه .

الرجاء

الرجاء أو الترجي "طلب أمر محبوب، أو مرغوب في، مما يرى طالبه أنه مطموع فيه وهو يترقب الظفر به، أو الحصول عليه"[2]، ومن صوره قول الشاعر عُبيد الله بن الحر الجعفيّ (من الطويل):

يُخـــوَّفُنِي بالقتـــلِ قَـــومِي وإنَّمـــا أَمـــوتُ إذا جَـــاءَ الكتـــابُ المُؤَجـــلُ

لَعَـــلَّ القَنـــا تُـــدني بأطرافهـــا الغِنـــى فَنَحْيـــا كِرامـــاً أو نمـــوتُ فَنُقْتَـــلُ [3]

فقد سعى الشاعر إلى استخدام أسلوب الرجاء في تشكيل خطابه الشعري الذي يموج بالحكمة من خلال اكتساب المال بقوة السلاح، أو تعجيل المنية .

ومثله قول الشاعر مسكين بن عامر الدارمي (من الوافر) :

أَتُوعِـــدُنِي وأَنـــتَ بِـــذاتِ عِـــرقٍ وقـــدْ غَضَّـــتْ تِهامـــةُ بالرجـــالِ

وقـــد سَـــالَ الفِجـــاجُ فِجَـــاجُ نَجْـــدٍ بِجُـــرْدِ الخيـــلِ والأَسَـــلِ النَّهـــالِ

لَعَلَّـــكَ يـــا بـــنَ فَـــرخِ اللـــؤمِ ترجُـــو زوال الراســـيات مـــن الجبـــالِ [4]

فقد جاء أسلوب الرجاء في إطار غرض الهجاء ليبين للمهجو ضعفه وعدم قدرته، وتطلعه إلى ما لم يمكن حصوله.

ومنه قول الشاعر عمرو بن الوليد بن عقبة بن أبي معيط (من الطويل) :

لَعَـــلَّ قريشـــاً أن تَثُـــوبَ حُلُومُهـــا فَتَعْمُـــرُ بالســـادات منهـــا المَـــواطنُ [5]

---

(1) المرجع نفسه ، ص24.

(2) الميداني ، البلاغة العربية (ج251/1).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص106).

(4) المرجع السابق ، ص451.

(5) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص451).

فالشاعر يتحسر على خروجه من المدينة، فقد أصبحت حمص موطن لجوئه عندما أُخرج منها بنو أمية، فالشاعر يحن إلى موطنه، مستخدماً أسلوب الرجاء للتعبير عما يجول بخاطره وهو شيء ممكن حصوله، وهو رجوع قريش عما بدر منها .

ثالثا : أساليب أخرى

كان هناك مجال واسع جداً لبروز عدة أساليب أخرى في الخطاب الشعري لشعراء الحماسة الشجرية، الأمر الذي أثرى هذا الخطاب ووسع دلالاته ومراميه، حسب الأغراض الشعرية التي تناولها هؤلاء الشعراء ومن هذه الأساليب، التوكيد، والشرط، والنفي، والتفضيل، وغيرها من الأساليب التي سيتطرق إليها الباحث .

التوكيد

يأتي هذا الأسلوب في إطار تقوية الكلام وإلحاح الشاعر على فكرة ما سيطرت عليه ، وهو بهذا الأسلوب يدفع المتلقي لزيادة انتباهه ورفع مستوى تركيزه من خلال استعمال المؤكدات "فتأكيد الشيء اهتمام وعناية ، فالعرب لا تؤكد إلا ما تهتم به، فإن من اهتم بشيء أكثر ذكره وكلما عظم الاهتمام كثر التأكيد، وكلما خف الاهتمام خف التأكيد، وإن توسط الاهتمام توسط التأكيد"[1] .

ومن طرق التوكيد التي مثلت ظواهر أسلوبية في حماسة ابن الشجرى، وكان لها انتشار واسع في خطاب الشعراء التوكيد بإن، وبقد ، حيث حُملت هذه الأساليب بالدلالات التي انثالت من الخطاب الشعري لهم، كل حسب الغرض الذي تناوله وسعى لتأكيد هدفه ومراده من خلال هذا الأسلوب . وهذا الأسلوب يراد به تقوية الكلام أو رفع الشك وترسيخ المعنى في ذهن المتلقي، أو إزالة احتمال عدم إرادة هذا المعنى."فالشاعر يلجأ الى هذا الأسلوب لتثبيت الشيء في نفس المتلقي، وتقوية أمره من خلال مفاجأته بصور الواقع التي أجرى عليها تحويراً وفق رؤيته القائمة بذاتها في الخطاب الشعري، فهو يريد إيضاح المضمون، فضلاً عن ازدياد نبرة الخطاب"[2].

---

(1) مطر ، الحروف العاملة في القرآن الكريم (ص40).

(2) الرشود ، شعر المُرَقِّشَين (ص95).

ومن صور أساليب التوكيد الواردة في الحماسة الشجرية، التي شكلت سمات أسلوبية :

التوكيد بإنَّ وأنّ

سواء كانت مكسورة أو مفتوحة الهمزة، وهي حرف مشبه بالفعل يفيد التوكيد[1] . وهي ذات اختصاص بالجمل الاسمية ، ومن صور التوكيد بها قول الشاعر قيس بن ذريح (من الطويل) :

وإنّـي لأهـوى النَّـوْمَ فـي غَيْـرِ حِينِـهِ لَعَـلَّ لِقَـاءً فـي المَنَـامِ يَكُـونُ

شـهدت بـأني لـم أحُـل عـن مَـوَدَّةٍ وأنّـي بِكُـمْ لـو تَعْلَمِـينَ ضَـنِينُ

وأنَّ فـؤادي لا يلـين إلـى هـوًى سـواكِ وإنْ قـالوا بَلـى سـيلينُ[2]

حيث كرر الشاعر التوكيد بإنَّ خمس مرات، لتأكيد ما يشعر به وما يمر به من تجربة شعورية تنبض بالحب والإحساس والشوق لمحبوبته، مما شكل ظاهرة أسلوبية في الأبيات حيث نرى ارتكاز الشاعر على هذا الأسلوب في توصيل ما يشعر به للمتلقي .

ومنه قول الشاعر بشار بن بِشر المُجاشِعيُّ (من الطويل):

وإنِّـي لَعَـفٌ عَـن زيـارة جـارتي وإنِّـي لَمَشـنوءُ إلـيَّ اغتيابهـا[3]

فقد عبر الشاعر عن عفته وحفظه لحرمة الجار، باستخدام التوكيد بإن ، وزيادة في هذا التوكيد استعمل أيضا اللام المزحلقة المقترنة بخبر إنَّ التي تفيد أيضا التوكيد، ويأتي هذا التأكيد كنقطة ارتكاز في النص تلتف حولها المعاني التي يريد الشاعر تقريرها، ولفت انتباه المتلقي لها.

ومثله قول حاتم الطائي (من الطويل) للدلالة على شدة جوده وكرمه ، وقوته وشجاعته :

وإنِّـي لأُقـري الضَّـيف قبـل سـؤالهِ وأَطعـنُ قُـدمَاً والأسِـنَّةُ تَرْعُـفُ

وإنِّـي لأخـزى أنْ تُـرى بـي بِطْنَـةٌ وجـاراتُ بيتـي طاويـاتٌ وَنُحَّـفُ[4]

---

(1) ينظر ، عطية ، الأساليب النحوية (ص253).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص540).

(3) المرجع السابق ، ص467.

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص52).

التوكيد بقد

تفيد قد التوكيد إذا دخلت على الجملة الفعلية ذات الفعل الماضي [1]، فتفيد تأكيد وقوع الحدث، وهو ما استعان به شعراء الحماسة الشجرية في تكوين النسيج النصي لديهم، فاستعملوه على وعي ومعرفة بما يقرره هذا الأسلوب في ذهن المتلقي، ومن صوره قول الشاعر عامر بن الطفيل (من الطويل) :

لقد علمت عُليا هوازنَ أنَّني أنا الفارسُ الحامي حقيقةَ جَعْفرِ

وقد عَلِمَ المزنوقُ أنّي أُكِرُّهُ على جمعهم كَرَّ المَنيحِ المُشَهَّرِ [2]

استخدم الشاعر قد مع الفعل الماضي لتأكيد حقيقة هامة هي قوته وشجاعته، إضافة إلى ما في البيتين أيضا من وسائل التأكيد، كالتأكيد بإن، وبالمفعول المطلق، وهو ما يؤكد هذه الحقيقة ويقررها في ذهن المتلقي.

ومن ذلك أيضاً قول الشاعر [3] (من الطويل):

وقدْ كُنتُ أَعْتَقْتُ الجُفُونَ مِنَ البُكَا فَقَد رَدَّهَا في الرِّقِّ شوقِي إليكمُ [4]

ومنه أيضاً قول المتنبي (من الوافر):

كأنَّ الهَامَ في الهَيجا عُيونٌ وقدْ طُبِعَتْ سُيُوفُكَ مِنْ رُقادِ

وقد صُغْتَ الأسِنَّةَ من هُمومٍ فَما يَخْطُرْنَ إلا في فُؤادِ [5]

---

(1) ينظر ، عطية ، الأساليب النحوية (ص255).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص52).

(3) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهو للشاعر جَحْظَة البرمكي ، شاعر مجيد ، توفي عام (324هـ) ينظر ، ابن كثير ، البداية والنهاية (98/15).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص634).

(5) المرجع السابق ، ص897.

الشرط

هو تركيب لغوي له طرفان ثانيهما متعلق بحصول الأول[1]، أو هو "ربط حدثين برابط السببية، بحيث يكون الأول سبباً للثاني، ويكون الثاني مسبباً عن الأول"[2].

وقد سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى استعمال هذا الأسلوب في قصائدهم مكونين بذلك ظاهرة أسلوبية وردت بكثرة في خطابهم الشعري .

ومن ذلك قول الشاعر[3] (من الطويل) :

إذا مـا دعـوتُ الصـبرَ بعـدَكِ والبُكـا أجـابَ البُكـا طوعـاً ولـم يجـبِ الصّـبرُ

فـإن ينقطـع مِنـكَ الرجـاءُ فإنّـه سـيَبقى عليـكَ الحُـزنُ مـا بقـيَ الـدّهرُ

وإنْ تكـن الأيـام فـرقّنَ بيننـا فمـا تـزل الأيـامُ شـيمتها الغـدرُ[4]

فقد شكَّل الشاعر خطابه الشعري الممزوج بألم الفقد وحرارة الرثاء بأساليب الشرط المتكررة في الأبيات، حيث مثل جواب الشرط في كل بيت العاطفة الحزينة المسيطرة على الشاعر، التي تدفع القارئ للتماهي مع هذا الحزن واستشعار معاني الفقد التي ألمت بالشاعر .

ومن صور أساليب الشرط أيضاً قول الشاعر عروة بن حُزام العُذري (من الطويل):

تكنّفنـي الواشـونَ مـنْ كـلِّ جانـبٍ ولـو كـانَ واشٍ واحـدٍ لكفـاني

إذا مـا جلسـنا مجلسـاً نسـتلذّهُ تَواشَـوا بِنَـا حتـى أَمَـلَّ مكـاني

ألا لعـنَ اللهُ الوشـاةَ وقـولهمْ فُلاَنَـةُ أَمْسَـتْ خُلَّـةٌ لِفُـلاَنِ

إذَا رَامَ قلبـي هَجْرَهَـا حـالَ دونَـه شَـفِيعانِ مـن قَلْبِـي لهـا جَـدِلانِ

إذَا قلـتُ لا قـالا: بلـي، ثـمَّ أَقْـبلا جَمِيعـاً علـى الـرَّأْيِ الـذي يَرَيـانِ

---

(1) ينظر ، عطية ، الأساليب النحوية (ص327).

(2) الأنطاكي ، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها (ج53/2).

(3) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهي للعباس بن الأحنف في ديوانه . ينظر ، بن الأحنف ، الديوان (ص161).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص344).

ألا ليــتَ كــلَّ اثنــينِ بينهمــا هــوىً مـــنَ النّـــاسِ والأنعـــامِ يلتقيـــانِ[1]

شكّل أسلوب الشرط بإذا في الأبيات السابقة ظاهرة أسلوبية، لفتت انتباه القارئ فقد تكرر هذا الأسلوب ثلاث مرات للتعبير عن فكرة سيطرت على الشاعر وأرقته وهي مراقبة الناس له .

ومما جاء من الشعر مُشكلاً بأساليب الشرط قول أبي العتاهية في الحكمة (من الطويل) :

إذَا مالــت الــدنيا إلــى المــرءِ رَغَّبــت إليـــه ومـــالَ النـــاسُ حيـــثُ يميـــلُ

إذا انقطعـتْ عَنِّـي مـن العـيشِ مُـدَّتي فـــإنَّ غَنـــاءَ الباكيـــاتِ قليـــلُ[2]

فقد عبّر الشاعر عن حاله وحال الناس، وكيف يكون الناس مع الغني يأنسون به، ويميلون حيث يميل، وهو في هذا البيت يطرح أيضاً مضاد المعنى المرجو، فإذا مالت الدنيا عن الفقير وازداد فقرا انفضَّ الناس عنه . وفي البيت الثاني يطرح الشاعر فكرة الموت وكيف يتعامل الناس معه، فإذا مات فبكاء الناس عليه قليل .

ومنه قول بشار بن برد (من الطويل) :

إذَا كُنــتَ فــي كــلِّ الأمــور مُعاتبــاً صــديقك لــم تلــقَ الــذي لا تُعاتِبُــهُ

فَعِــشْ واحِــداً أو صِــلْ أخــاكَ فإنَّــهُ مُقـــارِفُ ذَنـــبٍ مَـــرَّةً ومُجَانِبُـــهُ

إذا أنــت لــم تشــربْ مِــراراً علــى القَــذى ظَمِئْــتَ وأيُّ النــاسِ تَصْــفُو مَشــارِبُهُ؟[3]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص523).

(2) المرجع السابق ، ص491.

(3) المرجع نفسه ، ص492.

التفضيل

"هو الاسم المصوغ من المصدر للدلالة على أن شيئين اشتركا في صفة واحدة، وزاد أحدهما على الآخر في تلك الصفة "[1]، وقد برز هذا الأسلوب بشكل ملفت للنظر في غرضي الرثاء، والمديح، مما شكل سمة أسلوبية بارزة، ومن صور هذا الأسلوب قول الشاعر طُفيل الغنوي (من الوافر) :

ولـــم أَرَ هالكـــاً فـــي النـــاسِ أَوْدى كزُرْعَـــةِ يـــومَ قـــامَ بـــه النَّـــواعي

أَجَـــلَّ رَزِيّـــةً وَأَعَـــزَّ فَقْـــداً علـــى المـــولىَ وأَكْـــرَمَ فـــي المَســـاعي

وَأَغْـــزَرَ نـــائلاً لِمَـــنِ اجْتَـــدَاهُ مـــنَ العـــافينَ والهلْكَـــى الجيـــاعِ

وأَكثـــرَ رحلـــةً لِطَريـــقِ مجـــدٍ علـــى أَقْتَـــادِ دِعْبِلَـــةٍ وَسَـــاعِ

وأَقْـــوَلَ للَّتـــي نَبَـــذَتْ بَنِيهـــا وَقَـــدْ رأَتِ السَّـــوابقَ لا تُراعـــي[2]

عمد الشاعر إلى تكرار أسلوب التفضيل في بيان حجم المصيبة التي ألمت به عند فقدانه لشخص محبب إلى نفسه ، فبدأ بتكرار أسلوب التفضيل مفضلاً مرثيه على باقي الناس مدعياً كمال الصفات فيه، وأنها أكثر توفرا فيه من باقي الناس، وهذا التكرار لأسلوب التفضيل يدفع المتلقي إلى إمعان النظر في تلك الصفات المكررة التي لا يخلو منها بيت واحد، فالشاعر يدفع المتلقي لتكوين فكرته الايجابية عن هذا الشخص .

ومن صور هذا الأسلوب أيضاً قول الشاعر كُثَير بن عبد الرحمن، يمدح عبد العزيز بن مروان (من الطويل) :

أَشَـــدُّ حَيـــاءً مـــن فتـــاةٍ حَيِيَّـــةٍ وأمضـــى مضـــاءً مـــن سِـــنانِ مُؤَلَّـــلِ

وَأَخْـوَفُ فـي الأعـداءِ مِـنْ ذي مَهابـةٍ بِخفَّـــانَ وَزْدٍ واســـعِ العَـــينِ مُطْفِـــلِ[3]

شكّل تكرار أسلوب التفضيل في الأبيات سمة مدح بارزة في هذا الممدوح، حيث كرر الشاعر في خطابه الشعري هذا الأسلوب ثلاث مرات، فمنح ممدوحه في أسلوب التفضيل الأول صفة

---

(1) الحملاوي ، شذا العرف في فن الصرف (ص87).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص315).

(3) المرجع السابق ، ص368.

الحياء الشديد الذي لا يُضرب إلا للفتيات، فالممدوح فاق الفتيات في هذا الحياء، ولكن الشاعر يستدرك كلامه بأسلوبين آخرين، فممدوحه رغم حيائه الشديد، أمضى من السنان فهو هنا يمنحه صفة الصلابة والقوة، ويضفي عليها الخوف والمهابة. وهو بهذه الأساليب يؤكد الصفات الممنوحة للممدوح ويبرزها في معرض جديد .

ومنه قول الشاعر إبراهيم بن هرمة (من المتقارب) :

إذا قيـــــلَ أيُّ فتـــــىً تَعلمـــــونَ أَهَـــشُّ إلـــى الطَّعـــنِ بالـــذّابلِ

وأضـــربُ بالســـيفِ يـــومَ الـــوغى وأَطْعَـــمُ فـــي الـــزمنِ الماحـــلِ

أشـــارتْ إليـــك أَكُـــفَّ الـــورى إشـــارةَ غرقـــى إلـــى ســـاحلِ[1]

جاء تأكيد المدح في الأبيات السابقة عن طريق تكرار أسلوب التفضيل الذي يفيد زيادة الصفة في الممدوح عمن سواه ممن يشاركه في هذه الصفة، فالممدوح أحسن وأقوى مَنْ ضرب بالسيف وأشد جوداً وكرماً في وقت الأزمات وفي وقت قلة الطعام ليس عن بقية الناس فقط وإنما هو أشد كرماً من الكرماء أنفسهم، فقد شكّل هذان الأسلوبان دلالة عميقة يستنبط المتلقي من خلالهما أن الشاعر يحرص على تأكيد صفتين هما الشجاعة والكرم .

ومنه قول الخنساء ترثي أخاها صخر (من الطويل):

ومـا الغيـثُ فـي جَعْدِ الثـرى دَمِـثَ الرُّبـا تَبَعَّـــقَ فيـــهِ العـــارضُ المتهلِّـــلُ

بـــأَجْزَلَ ســـيباً مِـــنْ يَـــدَيكَ ونِعمـــةً تَجـــودُ بهـــا بـــل ســـيبُ كَفِّـــكَ أَجْـــزَلُ

وجـــارُكَ مَحفـــوظٌ منيـــعٌ بِنَجـــوةٍ مـــن الضِّـــيم لا يـــزرا ولا يَتَـــذلّلُ

فمـــا بلغـــتْ كـــفٌّ امـــرئٍ مُتنـــاوِلٍ بهـــا المجـــدُ إلا حيـــثُ نِلـــتَ أطـــوَلُ

ولا بلـــغ المُهـــدونَ فـــي القـــولِ مِدحَـــةً ولـــو أكثـــروا إلا الـــذي فيـــكَ أَفْضَـــلُ[2]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص373).

(2) المرجع نفسه ،ص325.

حرصت الشاعرة على تأكيد معاني المدح للمتوفى بتعداد مناقبه وصفاته المستخلصة من أساليب التفضيل الواردة في الأبيات بعرض مقارنة بين أخيها وبين السيل فأخوها أكثر كرماً من السيل ، وأكثر الناس مجداً ، وأكثر الناس مدحاً، والتفضيل يحمل في طياته معنى المقارنة بين شيئين يبرزهما الشاعر في نصه ويؤكد على تفوق أحدهما .

النفي

النفي : "هو ما لا ينجزم بـ "لا" وهو عبارة عن الإخبار عن ترك الفعل "[1]. وهو أحد أساليب العربية يستعمل لنقض فكرة ما وإنكارها وهو أيضاً ضد الإثبات . وقد برز هذا الأسلوب بشكل ملفت للنظر في شعر شعراء الحماسة الشجرية ، الشيء الذي شكّل سمة أسلوبية بارزة جداً في النسيج الشعري ، ومن أساليب النفي الواردة قول الشاعر ذي الأصبع العدواني (من البسيط):

إنّـــي لعمـــركَ مـــا بـــابي بمنغلـــقٍ عـــن الصـــديقِ ولا خَيـــري بممنـــونِ
ولا لســـاني علـــى الأدنـــى بِمُنطلـــقٍ بالفاحشـــــات ولا فتكـــــي بِمـــــأمونِ
لا يُخـــرِجُ القَسْـــرُ منّـــي غَيـــرَ مَأْبِيَـــةٍ ولا ألـــينُ لمـــن لا يبتغـــي لينـــي[2]

فالشاعر جعل أسلوب النفي مرتكزاً أساسياً في تعداد صفاته، أي مدحه لنفسه وافتخاره بها، في توصيل الدلالة للمتلقي عبر هذا الأسلوب المُكَثف حضوره في النص والمكرر ست مرات .

ومنه قول الشاعرة ليلى الأخيلية ترثي تَوبة بن الحُميّر الخَفاجيُّ (من الطويل) :

كـــأَنَّ فتـــى الفتيـــانِ تَوبـــةَ لـــم يُـــنِخْ قلائـــصَ يفحصـــنَ الحَصـــا بـــالكراكرِ
ولـــمْ يَـــبنِ أبـــراداً رِقاقـــاً لِفِتيـــةٍ كِـــرامٍ ورَجْـــلٍ قَيَّلـــوا فـــي الهـــواجرِ
ولـــم يَتَجـــلَّ الصُّـــبحُ عَنـــهُ وَبَطنُـــهُ لَطيـــفٌ كَطَـــيِّ السَّـــبِّ لـــيسَ بِحـــادرِ
فتـــىً لا تـــراه النَّـــابُ إلفـــاً لِسَـــقْبِها إذا أَجْحَفَـــتْ بالنـــاسِ إحـــدى الكَبـــائرِ[3]

(1) الجرجاني ، التعريفات (ص 388).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص270).

(3) المرجع السابق ، ص312.

اعتمدت الشاعرة على أسلوب النفي في بيان مناقب الفقيد توبة، حيث مثل هذا الأسلوب الذي تكرر عدة مرات مرتكزاً أسلوبياً فياضاً بالمعاني والدلالات التي تستوقف المتلقي بين الفينة والأخرى ، لاستجلاء هذه المعاني، التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بأفعاله .

والظاهر من استقراء قصائد الحماسة الشجرية بروز هذا الأسلوب بشكل ملفت للنظر في غرضي الحماسة والفخر والرثاء والمديح ، ومما جاء في المديح من هذا الأسلوب قول الشاعر حسان بن ثابت (من البسيط) :

إنَّ الـــذوائبَ مـــن فِهـــرٍ وأخـــوتهم قـــد بينـــوا سُـــنَّة للنـــاسِ تُتَّبَـــعُ
لا يَجهلـــونَ وإنْ حاولـــتَ جَهْلَهُـــمُ فـــي فَضـــلِ أَحلامِهـــم عَـــنْ ذاكَ مُتَّســـعُ
لا يَرقـــعُ النـــاسُ مـــا أَوهـــتْ أَكُفُّهُـــمُ عنـــد الـــدِّفاعِ ولا يُهُـــون مـــا رَقَعـــوا
لا يبخلـــون علـــى جـــارٍ بِفَضـــلِهِمُ ولا يَمَسُّـــهمُ مِـــنْ مَطعَـــمٍ طَبَـــعُ[1]

ومن الجمل الاسمية التي جاءت منفية حيث شكل هذا النوع من أسلوب النفي أيضاً سمة أسلوبية بارزة في النصوص قول الشاعر[2] (من الطويل) :

ولَســـتُ بِمِفـــراحٍ إذا الـــدَّهرُ ســـرَّني ولا جـــازِعٍ مـــن صَـــرْفِهِ المُتَقَلِّـــبِ
ولســـتُ ببـــاغي الشَّـــرِّ والشَّـــرُ تـــاركي ولكـــن مَتـــى أُحمـــلْ علـــى الشَّـــرِ أَركـــبِ[3]

فقد استعمل الشاعر أسلوب النفي المبدوء بليس في بيان حالته وتجربته الشعورية مؤكداً ذلك باقتران حرف الباء في خبر هذا الأسلوب الذي أفاد التوكيد .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص362).

(2) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهما للشاعر هُدبة بن الخشرم العذري في ديوانه ، ينظر ، ابن الخشرم ، الديوان (ص74).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص474).

الحذف والإضمار

وهو ما يسمى بالإيجاز، والإيجاز هو" التعبير عن معان كثيرة بألفاظ قليلة مع الإبانة والإفصاح "[1] . وبالتحديد هو إيجاز الحذف، وإيجاز الحذف هو التعبير عن المعاني الكثيرة بألفاظ قليلة، وذلك بحذف شيء من الجملة مع عدم الإخلال بالمعنى، بحيث تكون هذه الألفاظ القليلة توفي بالغرض المقصود مع الإبانة والإفصاح والحذف يكون في الحروف والكلمات والجمل مع وجود قرينة تدل على المعنى "[2]، والإيجاز أو الحذف يكون أبلغ في حالة الخطاب من الإبانة والتفصيل بحيث يترك الشاعر مجالاً للقارئ لإعمال فكره في إكمال العبارات و الجمل مستعينا بالقرائن الدالة على فك شفرة الخطاب الشعري، وقد أشرك شعراء الحماسة الشجرية المتلقي في إكمال العبارات المحذوفة في خطابهم الشعري بحيث تماهت أقطاب العملية الإبداعية الثلاثة المنشئ أو المبدع والنص والمتلقي في عملية بناء النص الشعري الجديدة المعتمدة على تعدد القراءات مما جعل الخطاب الشعري فياضاً بالدلالات والإيحاءات مما كان له بالغ الأثر في إعادة إنتاج النص الشعري وتعدده بتعدد قراءاته وتأويلاته لإكمال العناصر المحذوفة في الخطاب الشعري.

والمطلع على أشعار الحماسة الشجرية يلاحظ أن حذف الموصوف شكل بما لا يدع مجالاً للشك سمة أسلوبية بارزة في النصوص، حيث يستطيع المتلقي إكمال المحذوف من القرائن الدالة عليه في السياق ومن ذلك قول الشاعر الزبير بن عبد المطلب (من الوافر):

ويَـــدْفَعُ نَخـــوةَ المُختـــالِ عَنِّـــي رقيـــقُ الحـــدِّ ضَـــربتُه صَـــمُوتُ

بِكَـــفِّ مُجَـــرِّبٍ لا عيـــبَ فيـــه إذا لاقـــى الكتيبـــةَ يَســـتَمِيتُ[3]

فالمحذوف من هذا النص هو الموصوف (السيف) الذي يُفهم من القرائن الواردة التي جاءت في السياق مثل (رقيقُ الحدِّ) ، و (ضَربتُه صَمُوتُ) ، وهذا الحذف له دور كبير في إشراك المتلقي

(1) علوان ، محمد ونعمان ، من بلاغة القرآن (ص137).

(2) ينظر ، غنيم ، علم الوصول الجميل (ص150).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص192).

في إعادة تقدير المحذوفات وبناء النص من جديد وهو ما يحقق التفكر والتدبر والتمعن في النص الشعري من أجل استخلاص الأفكار والمعاني التي يطرحها الشاعر في نصه.

ومنه قول الشاعر خداشُ بن زهير العامريُّ (من الطويل) :

وَنَلْـبَسُ يـومَ الـرَّوع زُغفـاً سـوابغاً مُضـاعفةً بيضـاً لهـا حُثَـثٌ تَجـري[1]

والتقدير دروعاً زغفاً سوابغاً، وحذفه الشاعر لشيوع هذا الوصف ومعرفته من السياق العام الذي يتحدث عنه النص وهو الفخر والحماسة .

ومن أمثلة حذف الموصوف أيضاً قول أبي نواس (من البسيط) :

قامـت بإبريقهـا والليـلُ معتكِـرٌ فـلاحَ مِـنْ وَجْهِهـا فـي البيـت لألاءُ

فأرسـلتْ مـن فـم الإبريـقِ صَـافِيَةً كَأَنَمـا أَخْـذُها بالعقـلِ إنمـاءُ[2]

فقد حذف الشاعر الموصوف (الخمر) أو أحد مرادفاتها (القهوة) أي فأرسلت من فم الابريق قهوة صافية ، وهو ما يُفهم من السياق .

ومثله أيضاً قول عبد الله بن المعتز (من البسيط) :

مـا زِلـتُ أسـقِيهِ مـن حَمـراءَ صـافيةٍ عَجُـوزُ دَسْـكَرَةٍ شَـابَتْ مِـن الكِبَـرِ[3]

ومنه أيضاً قول الشاعر إسحق بن إبراهيم (من الطويل) :

وصـافيةٍ تُعْشـي العيـونَ رَقِيقـةٍ رَهِنـةِ عـامٍ فـي الـدِّنان وعَـامِ

أَدَرنـا بهـا الكـأسَ الرَوِيّـةَ مَوْهِنـا مـن الليـلِ حتـى انجـابَ كُـلُّ ظَـلامِ[4]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص114).

(2) المرجع السابق ، ص853.

(3) المرجع نفسه ، ص866.

(4) المرجع نفسه ، ص867.

الأسلوب الساخر

وهو من الأساليب التي استعملها شعراء الحماسة الشجرية في تشكيلاتهم الشعرية سواء كان من أجل السخرية، أو الهجاء، أو الفكاهة، وفيه يتم تقديم النقد بقالب هزلي ساخر، إما يفيض مرارة وألماً إذا كان الشاعر متحدثاً عن حاله وضيق معيشته، وإما يفيض بالحقد الكره والاحتقار كما هو في الهجاء، وإما يستثير الضحك إذا كان قالبه فكاهياً .

وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى هذا الأسلوب في شعرهم، ومن ذلك قول الشاعر عروة بن الورد العبسي (من الوافر) :

ذريني للغنى أسعى فإنّي ... رأيتُ الناسَ شرُّهم الفقيرُ

يباعده النَدِيُّ وتزدريه ... حليلتُه، وينهره الصَّغيرُ

وَقَدْ يُلْفى الغَنيُّ لَهُ جَلالٌ ... يكاد فؤاد صاحبه يطير

قليلٌ عَيْبُهُ ، وَالعيْبُ جمٌّ ... ولكنْ للغنى ربٌّ غَفورُ [1]

فقد تبدى الأسلوب الساخر في أخر شطر من القصيدة ، وهو ما يعانيه الشاعر من نظرة الناس المنحازة إلى الغني ، فقدم نقده اللاذع من خلال هذا الأسلوب ومن الممكن أن يكون الشاعر في حالة تقويم للمجتمع ورده إلى الصواب من خلال "تهذيب الفرد والمجتمع، والسعي بهما إلى مستوى أكثر تقدما، وأرقى حضارة، لأن الأديب حين يتهكم، فإنه يربط ما بين الأشياء والأمور الواقعة، وما يجب أن تكون عليه من مُثل الكمال، أي أنه يقابل الواقع على ما فيه من تخلف وفساد أو نقص بالكمال الذي يراه الهدف والغاية"[2].

ومما جاء على هذا الأسلوب قول النجاشي (من البسيط) :

قَومٌ توارث بيتَ اللُّؤمِ أولهم ... كما توارثَ رَقْمَ الأَذْرُعِ الحُمُرِ

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص477).

(2) غراب ، السخرية في الشعر المصري (ص86).

تَجَنَّـــبَ المجـــدُ والمعـــروفُ أَوَّلهـــم كمـــا تَجَنَّـــبَ بَطْـــنَ الرّاحـــةِ الشَـــعَرُ [1]

فقد أنهى الشاعر هجاءه نهاية جديدة غير متوقعة، فيها الكثير من السخرية والتهكم اللتين استخدمهما الشاعر في هجائه .

ومنه قول الشاعر ومن ذلك أيضاً قول الأخطل (من البسيط) :

مـــا زال فينـــا ربـــاطُ الخيـــل معلمـــة وفـــي كليـــبٍ ربـــاط الـــذلّ والعـــارِ

النّـــازلونَ بـــدارِ الـــذُّلّ، إنْ نزلـــوا وتَسْـــتَبيحُ كُلَيْـــبٌ مَحْـــرَمَ الجـــارِ

قـــومٌ إذا اســـتنبحَ الأضـــيافُ كلـــبهُمُ قـــالوا لأمّهِـــمِ: بُـــولي علـــى النّـــارِ [2]

ومن الأساليب الساخرة أيضاً قول بشار بن برد (من البسيط):

دينـــــارُ آل ســـــليمانٍ ودرهَمُهـــــم كالبـــــابليّين حُفـــــا بالعفاريـــــتِ

لا يَظهـــران ولا يُرجـــى لقاؤهمـــا كمـــا ســـمعتَ بهـــاروتٍ ومـــاروتِ [3]

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص425).

(2) المرجع السابق ، ص430.

(3) المرجع نفسه ، ص909.

الفصل الرابع

المستوى الدلالي

مفتتح

اهتمت الدراسات الأسلوبية اهتماماً كبيراً ، بالمعجم الشعري للشاعر، كونه نتاجاً حياً يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمختلف الظروف التي تحيط به، فاتجه الاهتمام إلى دراسة هذا المعجم للوقوف على مدى امتلاك الشاعر ناصية اللغة في تكوين خطابه الشعري . وكلما زاد الرصيد اللفظي للشاعر كان أقدر على التعبير عن الشحنات المتموجة في عمق العاطفة ، وهنا يبرز المستوى الدلالي المنبثق عن هذه الألفاظ والمعاني المنتشرة في الأنسجة النصية المحملة بالدلالات، لذلك اتجهت الدراسات الأسلوبية إلى رصد معالم هذه المعاجم الشعرية للشعراء لاستجلاء دلالاتها .

ويمثل المعجم الشعري مفتاح الولوج للأبنية النصية، وتحديد دلالات الخطابات الأدبية، فتحديد طبيعة المعجم ومكوناته يحيلنا إلى البنى اللغوية المسيطرة في النصوص، التي مثلت نقاط ارتكاز اتكأ عليها الشاعر في فيض دلالاته، فالبنى اللغوية المسيطرة على النص تمثل نقاطاً مضيئة تُبرز معالم الجمال النصي وقدرتها الإيحائية .

ويمكن تعريف المعجم الشعري بأنه "ذلك الرصيد اللفظي الذي يكون الخطاب الشعري لدى شاعر من الشعراء؛ والذي يتسم بالخصوصية أو الذاتية الناتجة عن قدرة المبدع في بث الطاقات الجديدة من هذه الألفاظ أو تلك مما يحويه خطابه الشعري"[1].

والمعجم الشعري يمثل معمار النص ويمنحه تشكيله الهندسي المنبثق من المخزون اللغوي الكامن في أعماق حافظة الشاعر وبديهته، "فالشعر بناء، والكلمات ليست إلا لبنات هذا البناء . والشاعر المجيد بمثابة المهندس البارع، يكون حظه من البراعة بمقدار استغلاله كلّ الإمكانيات في تشييد بنائه، وتسخير كل ما يراه مناسبا لتأسيسه وتأمين تماسكه، وبقدر ما يبرع الشاعر في تعامله مع الكلمات، يكون حظه من الفن والشاعرية ويُحكم له أو عليه على هذا الأساس"[2].

---

(1) الجيار ، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص183).

(2) حسنين ، المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم (ص 29).

ويشكل المعجم الشعري أحدى أهم الخواص والسمات الأسلوبية التي تميز شاعراً ما عن غيره من الشعراء، أو شعراء حقبة معينة خضعوا لنفس المعايير الثقافية السائدة في حقبتهم، "ويتسم المعجم الشعري في كل عصر بالانتماء لهذا العصر؛ دون غيره وذلك لقابلية المعجم بصفة عامة للتطوير حيث ينتابه الكثير من التغيير، وإن لم يكن تغييراً شاملاً يجعله متميزاً عن عصر سابق، وذلك لأنه محكوم بالذاتية أو الخصوصية التي يتسم بها المبدع، أو جيل من المبدعين في فترة من الفترات فلكل عصر معجمه "[1]. والمعجم اللغوي أو المخزون اللغوي لدى الشاعر يمكن اعتباره سلوكاً لغوياً يستخدمه الشاعر في التعبير عن طاقاته الإبداعية في حال نسج النصوص "فالسلوك اللغوي إنما هو فعالية معتمدة على الثقافة"[2]. و كما يميز المعجم الشعري صاحبه وتفرده بين المبدعين الآخرين ، يميز أيضاً النص ويحدد موقعه بين النصوص الأخرى "فما المفردات إلا الخلايا الحية التي يتحكم بها المنشئ في تخليقها وتنشيط تفاعلاتها على نحو يتحقق به للنص كينونته المتميزة في سياق النصوص وللمنشئ تفرده بين المنشئين"[3].

فالثقافة تمنح الشاعر كماً هائلاً من المخزون اللغوي الذي يتم استدعاؤه وقت الحاجة، وحسب العاطفة المسيطرة عليه في حال إبداعه النص وإخراجه إلى الوجود، فالعاطفة المسيطرة هي العامل الأساس في استدعاء الألفاظ المناسبة، فإذا كانت العاطفة رثاء كانت الألفاظ حزينة تشيع جواً من الألم في ثنايا الأبيات، وإذا كانت العاطفة رومانسية وجدنا حضوراً مكثفاً للألفاظ الدالة على الابتهاج والسرور والفرح والسعادة، وهكذا .

فالشاعر يمنح الحياة للألفاظ داخل نصه ويكثف دلالاتها وحضورها، ويفجر الطاقات الكامنة للغة باستخراج أقصى طاقاتها التعبيرية وذلك عن "طريق العاطفة التي تساعده في انتقاء الألفاظ

---

(1) الجيار ، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص185).

(2) لاينز ، اللغة والمعنى والسياق (ص240).

(3) مصلوح ، في النص الأدبي ، (ص85).

المناسبة لتجربته وتساعده أيضاً في إخراج اللفظة من مكمنها التراثي المتعارف عليه إلى معنى جديد مليء بالإيحاء والرمزية"[1].

إن الاستعمال غير العادي للغة هو ما يميز الأديب أو الشاعر عن غيره، فبروز العبقرية كامن في "اختراع الكلمة"[2] وإضفاء دلالات جديدة إليها تكون متماهية مع عنف التجربة الشعورية وعمقها فمهمة الشاعر "هي تعرية اللغة وإبراز العناصر الجمالية حتى في المناطق المحرمة من اللغة التي درج الناس على تأثيم من يتعرض لها"[3]. فشعرية كلمات النص الشعري بوصفها فضاء تتقاطع فيه عدة شفرات في علاقة متبادلة تُخرج العبارة عن حيادها إلى أشكال وأنماط مغايرة للمألوف، نائية بنفسها عن الاستعمال العادي، لا يمكن معها إحالة المدلول الشعري إلى سنن محددة تخضع لها الفاعلية الدلالية، بل إن لكل لفظ في المعجم الشعري دلالة جديدة ومعنى مغايراً وروحاً ولوناً ووقعاً مغايراً للمألوف[4]. فالأهمية تكمن في استحداث طرائق التعبير عن الأحاسيس المختلفة عن طريق كلمات تلبس أثواباً جديدة، وطرح أثوابها القديمة التي أبلاها الاستعمال اليومي.

فكسر رتابة اللغة لتعزيز الدلالات الجديدة هو ما يمنح الجمال للمعجم الشعري للشاعر، وهو أحد أسباب تطوره ونموه فيكاد يجمع" النقاد ... على أن أهم العناصر الخاصة بالقول الجمالي هو أنه يكسر نظام الإمكانات اللغوية الذي يهدف إلى زيادة عدد الدلالات الممكنة"[5].

إن استعمال الألفاظ بشكل معين وبإيحاءات جديدة غير معهودة تمثل خاصية أسلوبية يتميز بها الشاعر عن غيره من الشعراء حيث يمكننا من خلال هذه الخاصية إثبات نسب النصوص المجهولة أو المشكوك في نسبتها "فإذا ما وجدنا نصاً بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ

---

(1) الجيار ، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص184).

(2) كوين ، بناء لغة الشعر (ص48).

(3) فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي (ص267).

(4) ينظر ، كريسطيفا ، علم النص (ص78).

(5) فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي (ص251).

الأمر فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به، إذ للشعر الصوفي معجمه، وللمدحي معجمه، وللخمري معجمه. فالمعجم لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي تدور عليها"[1].هذه المظاهر أو السمات الأسلوبية دليل على شعرية النص المتجلية "في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست سوى أمارات مختلفة عن الواقع، لها وزنها وقيمتها الخاصة"[2].

"فالمعجم إذن هو لحمة أي نص كان، ويحتل مكاناً مركزياً في أي خطاب، ولذلك اهتمت به الدراسات اللغوية قديماً وحديثاً وجعلته مركز الدراسات التركيبية والدلالية."[3].

لقد اهتمت الأسلوبية بدراسة هذه الألفاظ دلالياً، بوصفها ممثلاً حقيقياً لجوهر المعنى؛ فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء الإدراك التام لطبيعة ودور الألفاظ، وتأثير ذلك على الفكرة المسيطرة عليه، كما يتم في ضوء ذلك تجاوز ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة[4].

وللمعجم الشعري دور كبير جداً في تهيئة ذهن المتلقي لاستقبال الخطابات الأدبية المختلفة وتكوين صورة واضحة للأديب صاحب النص فالمعجم الشعري "واحد من الإمكانات التي تساعد المتلقي على فهم عالم الشاعر، وتحديد ثقافته وأيديولوجيته ورؤيته لما حوله، ويتجلى هذا في

---

(1) مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص (ص58).

(2) ياكبسون ، قضايا الشعرية (ص 19).

(3) مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص (ص62).

(4) ينظر ، عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية (ص207).

قدرة المبدع على تشعير الكلمات وشحنها بطاقات جديدة قادرة على انعكاس عالمه لدى القارئ"[1].

"والمعاني مطروحة في الطريق"[2] والعبرة بتشعير الكلمات وإضافة طابع الشعرية إليها من خلال انتقائها، وإضفاء طابع الحيوية إليها، وتفجير طاقاتها التعبيرية والإبداعية من خلال شحنها بالدلالات غير المسبوقة عن طريق الاستعمال غير المسبوق، الذي يتم فيه كسر حواجز اللغة بالخروج عن الاستعمال اليومي للألفاظ إلى استعمالات جديدة تمثل فيضاً من الدلالات الجديدة غير المسبوقة واللامتناهية .

فليس هناك كلمات أو ألفاظ تصلح للشعر أو لا تصلح له وإنما العبرة والأساس في ذلك "تشعير الكلمات المستحدثة"[3]. فمادة الشعر "هي اللغة التي قد تكون ذات كلمات نادرة ومجازات . كما يحق للشاعر أيضاً أن يجري على الكلمات التحويرات اللغوية المتنوعة"[4]. في محاولة لإبراز دلالة الكلمات وأهميتها والتفرد في ذلك . إن " العمل الإبداعي ، بعد أن يتم تصوير المعنى في الذهن ، ينحصر في اكتشاف الألفاظ التي تلائمه ملاءمةً جيدة ، ومهما كانت طبيعة الموضوع فهو يصبح رهين اللغة ورهين كل إسهام في استثمار الفكر بالكلمات"[5].

إن المعجم الشعري للأديب يمثل خلاصة فكر تطور مع مرور الزمان صقلته الأحداث المحيطة بالأديب حسب بيئته التي يعيش فيها ، فأفرز هذا المعجم الحقول الدلالية التي استعملها الشاعر الأديب في صوغ خطابه الأدبي، وهو ما جعل عجلة الأسلوبية تتجه اتجاهاً حثيثاً نحو هذه الحقول ودراستها لاستجلاء دلالاتها، فقد اهتمت الدراسات الأسلوبية اهتماماً كبيراً بالمستوى الدلالي كونه أحد أهم المستويات التي تفتح مغاليق النص، وتعطي صورة واضحة للمتلقي عن المبدع ونصه، وقد اهتمت الدراسات الأسلوبية بهذا المستوى من خلال نظرتها العميقة للألفاظ

---

(1) الجيار ، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص187).
(2) الجاحظ ، الحيوان (ج131/3).
(3) فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي (ص251).
(4) أرسطو ، فن الشعر (ص215).
(5) ابن الشيخ ، الشعرية العربية (ص 161)

التي تمثل حقولاً دلالية ، استعملها الأدباء في خطاباتهم بكامل وعيهم، لتأدية أدوار معينة داخل النصوص حسب ما يقتضيه السياق . فللسياق دور كبير في التحليل الدلالي للعمل الأدبي نظراً لدوره في تعيين وتحديد قيمة الألفاظ، ففي كل استعمال يكتسب اللفظ معنى جديداً محدداً ومؤقتا[1].

ويمكن تعريف الحقول الدلالية بأنها "مجموعة من مفردات اللغة تربطها علاقة دلالية وتشترك جميعا في التعبير عن معنى عام يعد قاسماً مشتركاً بينها جميعاً مثل الكلمات الدالة على الألوان والكلمات الدالة على الآلات الزراعية ، والكلمات الدالة على النبات، أو الكلمات الدالة على الأفكار"[2].

وتقوم هذه النظرية على أنه لفهم معنى كلمة معينة يتوجب فهم مجموعة الكلمات الأخرى المتصلة دلالياً بالكلمة المرادة، ويهدف هذا التحليل الدلالي للحقول المراد دراستها واستجلاء معانيها ، والوقوف على الأهداف التي تحققها هذه اللفظة داخل المعمار النصي إلى جمع الألفاظ التي تخص حقلاً معيناً، والكشف عن صلة هذه الألفاظ بعضها ببعض وصلاتها بالمصطلح العام[3].

ومفاد هذه النظرية أن "الكلمة تتحد دلالياً ببحثها مع أقرب الكلمات إليها في إطار مجموعة دلالية واحدة "[4].

أي أنه يتم رصد "تداعي دلالة بعض الكلمات التي لا ينتمي بعضها إلى بعض اشتقاقياً للتعبير عن مجال واحد من المسميات أو المفاهيم بحيث يتشكل (حقل)، أو دائرة من الكلمات تغطي مجالاً لغوياً واحداً يتصل فيه معنى الكلمة المعينة بمعنى كلمة أو كلمات أخرى قريبة منها في

---

(1) ينظر ، لاينز ، اللغة والمعنى والسياق (ص 215).

(2) حيدر ، علم الدلالة (ص174).

(3) ينظر ، عمر ، علم الدلالة (ص80).

(4) المسدي ، الأسلوبية والأسلوب (ص154).

الدلالة على ذلك المعنى مما يساعد على تحديد معنى الكلمة من خلال معرفة الحقل الذي تنتمي إليه "[1].

وتفيد معرفة الحقول الدلالية في تحديد وظيفة الألفاظ وقيمتها في أداء المعنى، كما أن الاستعانة بالحقول الدلالية يسلط الضوء على غايات النص، ويُبرز ملامح شخصية المبدع والعوامل التي شكلت خطابه وأثرت فيه، من عوامل ثقافية، وسياسية، واجتماعية، واقتصادية وغيرها من العوامل التي تكون ذات أثر في نص المبدع .

وتتكون هذه النظرية من عنصرين أساسيين هما : تقسيم الألفاظ إلى مجموعات دلالية ، وتحديد دلالة اللفظة داخل كل مجموعة ببحثها مع أقرب الألفاظ إليها، عبر العلاقات المفترض وجودها داخل الحقل الدلالي الواحد ، وقد حصرت هذه العلاقات فَوُجِدَت أنها لا تخرج عن خمس علاقات هي : الترادف ، الاشتمال ، وعلاقة الجزء بالكل ، وعلاقة التضاد ، وعلاقة التنافر ومن الممكن أن تتوفر هذه العلاقات جميعا في حقل دلالي واحد، وهذا ليس شرطاً أي أنه يمكن توفر بعضها وغياب البعض الآخر[2].

والباحث في هذا المجال لا يعنيه أهمية الجذور الثلاثية أو الرباعية للألفاظ، بقدر ما يعنيه العلاقات القائمة بينها، ومحاولة تصنيفها بطريقة تبرز تلك العلاقات، لما تؤديه هذه الألفاظ من دلالات مشتركة [3].

إن الدراسة الناجمة عن المعجم الشعري لشاعر ما يعين القارئ على تصور رؤية الشاعر، والعالم الذي يعيشه، والثقافة السائدة فيه، وفهم توجهاته وآرائه ومواقفه، فهو من أبرز الظواهر الأسلوبية التي تميز شاعراً عن آخر . "فالحقل الدلالي هو الشكل النهائي لما يتلفظ به الشاعر، ويصبح بذلك لكل شاعر حقله الدلالي، أو خطاب معجمه الخاص به وبذلك يصبح

---

(1) نهر ، الأساس في فقه اللغة العربية وأرومتها (ص269).

(2) ينظر ، محمد ، في علم الدلالة (ص48).

(3) ينظر ، خليل ، مدخل إلى علم اللغة (ص221).

الحقل الدلالي وسيلة للتفريق بين أنواع الخطاب؛ لأن ذلك يعد سراً من أسرار أسلوبية عميقة في النص الشعري، نستطيع بها الاقتراب من دلالة الخطاب الجزئية والكلية"[1].

ويسعى هذا الفصل إلى استقراء المعجم الشعري لشعراء الحماسة الشجرية، بهدف تحديد المكونات الدلالية الأساسية للنصوص الشعرية، حسب الألفاظ التي توالى ظهورها واستعملها الشعراء في أشعارهم بكثرة، مما أدى إلى الثراء الدلالي للنصوص ، وتنوع كبير في الحقول الدلالية . وهو ما شكل سمة أسلوبية بارزة وظاهرة جديرة بالدراسة .

وتقوم هذه الدراسة على تقفي أثر المفردات والألفاظ المتواترة والمكررة في النصوص الشعرية التي تتشاكل فيما بينها ، لتشكل حقلاً دلالياً معيناً، يختلف عن غيره من الحقول باختلاف مفرداته .

(1) الرشود ، شعر المرقشيّن (ص136).

المبحث الأول : حقل الطبيعة

لا شك أن الطبيعة التي أحاطت بشعراء الحماسة الشجرية كانت ذات أثر عظيم في تشكيل خطاباتهم الشعرية ، هذه الطبيعة على اختلاف مظاهرها وأصنافها، سواء كانت صحراء مقحلة أو روضات ذات خضرة، كان لها حضور مكثف داخل نصوص الحماسة الشجرية، فاستعان الشعراء بمفردات الطبيعة في توصيل دلالاتهم المكثفة عبر هذه المفردات، وقد مثلت الطبيعة للشعراء مصدراً خصباً لخيالهم، فاستمدوا منها أفكارهم، واستلهموا منها ما يعينهم على تشكيل خطاباتهم فانثالت عباراتهم ودلالاتهم حسب الطبيعة التي أحاطت بهم .

وقد طفت صورة الطبيعة على صفحات شعر شعراء الحماسة الشجرية بشتى مظاهرها حتى غدا هذا الحقل الدلالي سمة أسلوبية بارزة جديرة بالدراسة .

ويمكن تعريف شعر الطبيعة بأنه "الشعر الذي يمثل الطبيعة أو بعض ما اشتملت عليه"[1]، وقد عرف الشعر العربي القديم شعر الطبيعة من خلال الصور التي تنتشر بكثرة في أبيات القصائد القديمة، فصورت الطبيعة الصحراوية البدوية بكامل مظاهرها، كما عرف الحضارة والتمدن ووصف الرياض والجداول والأنهار مع تقدم الزمن واحتكاكه ببيئات مختلفة ، وهذا ليس غريباً فالشاعر ابن بيئته . والأدب انعكاس للواقع الإنساني وهذا الانعكاس يكون أكثر صدقاً وحيوية وتعاملية مع الواقع وذلك لأن العمل الأدبي يعكس العملية المتكاملة للحياة [2].

ويمكن تقسيم الطبيعة إلى قسمين هما الطبيعة الصامتة، والطبيعة المتحركة أو الحية . وتضم الطبيعة الصامتة الطبيعة الحقيقية، كالبحار والأنهار والأمطار و الجبال والرياح و الشجر والنبات والسماء وما تحويه ويتعلق بها كالنجوم والكواكب والرياح وما إلى ذلك من مظاهر الطبيعة السماوية، كما وتضم الطبيعة الصامتة ما كان من صنع الإنسان كالقرى والقصور والآبار والديار والرسوم والأطلال[3].

---

(1) نوفل ، شعر الطبيعة في الأدب العربي (ص11).

(2) ينظر ، سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة (ص55).

(3) ينظر ، القيسي ، الطبيعة في العصر الجاهلي (ص22).

وتضم الطبيعة المتحركة أو الحية الحيوانات والطيور والزواحف والحشرات وكل معالم الحياة المتحركة غير الإنسان [1].

أولاً الطبيعة الصامتة

الماء ومتعلقاته

وردت لفظة الماء ومتعلقاتها بصورة كبيرة في أشعار وقصائد الحماسة الشجرية ، حيث استعان شعراء الحماسة الشجرية بالماء ومتعلقاته في تشكيل خطاب شعري فياض مليء بالدلالات ، سواء كان هذا الاستعمال حقيقياً، أو خرجوا به إلى المجاز، في انزياح أسلوبي أيقظ حاسة التنبه لدى المتلقي، وجعله أكثر تماهياً وتفاعلاً مع النص، ومما ورد في هذا الحقل الدلالي قول الشاعر الأعشى (من البسيط) :

مـا رَوْضَـةٌ مِـنْ رِيـاضِ الحَـزْنِ مُعشـبةٌ خَضـرَاءُ جـادَ عَلَيهـا مُسْـبِلٌ هَطِـلُ[2]

استعمل الشاعر المتعلقات الخاصة بالماء للدلالة عليه في وصفه الذي أراد تصويره للمتلقي فحذف الموصوف الماء أو السيل الذي أشار إليه الشاعر إشارة جميلة بقوله :(**جادَ عَلَيها مُسْبِلٌ هَطِلُ)** فقد مثلت هذه الكلمات مجتمعة حقلاً دلالياً لا يمكن معرفة معانيه إلا بمعرفة الانزياح الذي حدث في النص، ومعرفة الأوصاف الخاصة بالماء، ومن ذلك أيضاً قول الشاعر عنترة بن شداد(من الكامل) :

أوْ روْضـــةً أُنُفـــاً تَضَـــمَّنَ نَبْتَهَـــا غَيْـــثٌ قليـــلُ الـــدَّمنِ لـــيسَ بِمَعْلَـــمِ

جَـــادَتْ علَيـــهِ كُـــلُّ بِكـــرٍ حُـــرَّةٍ فَتَـــرَكْنَ كُـــلَّ قَـــرَارَةٍ كَالدِّرْهَـــمِ

سَحّـــاً وتَسْـــكاباً فَكُـــلَّ عَشِيَّـــةٍ يَجْـــرِي عَلَيهـــا المَـــاءُ لَـــم يَتَصَـــرَّمِ[3]

فقد استعمل الشاعر الكثير من متعلقات الماء للدلالة عليه مثل (الغيث ، بكر حرة أي السحاب

(1) ينظر ، القيسي ، الطبيعة في العصر الجاهلي (ص94).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص749).

(3) المرجع السابق، ص750.

المحمل بالمطر، قرارة أي الحفر الصغيرة التي يملؤها الماء للدلالة على كثرة الماء المنهمر السح والتسكاب) إلى أن قال الشاعر: يجري عليها الماء وهو بهذا يُشكل حقلاً دلالياً خاصاً متشابكاً من خلال الصورة الجميلة الكلية التي رسمها الشاعر بحيث تدفع هذه الصورة المتلقي إلى إمعان النظر في العلاقات الخاصة بين مفردات هذا الحقل من أجل استجلاء المعنى العام والوقوف على مراد الشاعر .

وما زال الشعراء يستعملون لفظ الماء ومتعلقاته في الدعاء بالسقيا في قصائدهم كما في قول الشاعر عبد الله بن المعتز (من الكامل) :

مـــا مثـــلَ منزلـــةِ الـــدويرة منـــزلٌ يـــا دار جـــادَكِ وابـــلٌ وســـقاكِ
بؤســـاً لـــدهرٍ غيرتـــكِ صـــروفهُ لـــم يمـــحُ مـــن قلبـــي الهـــوَى ومحـــاكِ
وكأنمـــا حصـــباءُ أرضـــكِ جَـــوْهِرٌ وكـــأن مـــاءَ الـــوردِ دمـــعُ نـــداكِ
وكـــأن دِرعـــاً مُفرَغـــاً مـــن فِضّـــةٍ مـــاءُ الغـــدير جـــرَتْ عليـــهِ صـــباكِ[1]

وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى استعمال لفظ الماء ومتعلقاته للتعبير عن معاني المدح مما مثَّل انزياحاً أسلوبياً في المعنى الحقيقي لهذه اللفظة، نتمثل هذا المعنى في قول الشاعر[2] (من البسيط):

أنـــتَ الجَـــوادُ ومِنْـــكَ الجُـــودُ أَوَّلُـــهُ فـــإن هَلَكْـــتَ فمـــا جـــودٌ بموجـــودِ
مـن نـورِ وجهـكَ تُبـدِي الأرضُ زَهْرَتَهـا ومـن بَنَانِـكَ يَجـري المـاءُ فـي العـودِ[3]

ومنه قول سلم الخاسر (من الطويل):

إذا نَـزَلَ الفَضـلُ بـن يحيـى بِبَلـدةٍ رَأيـتَ بهـا عُشْـبَ المكـارمِ يَنْبِـتُ [4]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص752).

(2) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على قائله .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص405).

(4) المرجع السابق، ص377.

ومثله قول الشاعر [1] (من الكامل) :

إنْ تأتــه تــرَ منــه مَرتَعــاً خَصــباً والأرضُ مُجدبـــةٌ كخَـــدِّ الأمـــردِ[2]

كما استعان الشعراء بالماء ومتعلقاته في تشكيل خطابهم الرثائي، لبيان فضل المرثي وكرمه وجوده، ومنه قول الخنساء ترثي أخاها صخرا (من الطويل) :

ومـا الغيثُ فـي جَعْدِ الثرى دَمِثَ الرُّبـا تَبَعَّـــقَ فيـــهِ العـــارضُ المتهلِّـــلُ

بـــأجزَلَ سَـــيباً مـــنْ يَـــدَيكَ ونِعْمَـــةً تَجُـودُ بهـا بـلْ سـيبُ كَفِّـكَ أَجـزلُ[3]

ومنه قول الشاعر[4] (من الطويل) :

مضــى ابــنُ سَـعيدٍ بعـدما شـاعَ ذِكـرُهُ وَشَـــرَّقَ فـــي أقصـــى الـــبلادِ وغَرَّبـــا

ومـــا كـــانَ إلا كالســـحابةِ أَقشَـــعَتْ وقَـدْ تَرَكَـتْ للنـاسِ مرعـى ومَشـرَبا[5]

ومنه قول الشاعر ثابت قطنة بن كعب يرثي يزيد بن المهلب بن أبي صفرة(من الكامل) :

ولقـدْ بسَـطْتَ لهُـمْ يَمِينَـكَ بالنَـدى مثـــلَ الفُـــراتِ تَمُـــدُّهُ الانْهـــارُ[6]

وقد استعمل شعراء الحماسة الشجرية لفظ الماء مضافاً في التركيب النحوي للدلالة على الخمر مما ساهم في نقل معناها الأصلي إلى معنى جديد يتطلبه السياق، وتقتضيه طبيعة الغرض الشعري كما في قول الشاعر أبو الهندي (من الرمل) :

---

(1) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهما لمنصور بن الفرج ، ينظر ،ابن أبي عون ، التشبيهات (ص362).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص378).

(3) المرجع السابق ، ص325.

(4) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(5) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص302).

(6) المرجع السابق ، ص330.

أتلَـــفَ المـــالَ ومـــا جَمَّعْتُـــهُ طَلَـــبُ اللَّـــذاتِ فـــي مـــاء العنـــبْ

واســـتبائي الـــزِّقَّ مِـــنْ حانوتـــه شـــائِلَ الـــرِّجلينِ مَعْصُـــوبَ الـــذَّنَبْ

كُلَّمـــا كُـــب لِشَـــربٍ خِلتَـــهُ حَبَشِـــيَّاً قُطِّعَـــتْ منـــهُ الرُكَـــبْ[1]

الهواء ومتعلقاته

استعان شعراء الحماسة الشجرية بلفظة الهواء ومرادفاتها في تشكيل الخطاب الشعري لديهم وجاء هذا التوظيف في عدة أغراض أهمها المديح ، و الغزل ، والشوق والحنين ، فكانت ريح الصبا مسيطرة على عواطف ومشاعر الشعراء ، تؤجج نار الحب والهوى بهبوبها ، وتذكرهم ريح الجنوب بمنازل المحبوبة، فانطلق شعرهم رقراقاً عذباً من نفوس ألمَّ بها ألم الفقد، وفقدت حرارة اللقاء، واستبد بها البعد والجوى، ومما جاء في إطار هذا الحقل الدلالي قول الشاعر أبو الشيص (من البسيط) :

يـا مَـنْ تَمَنّـى علـى الـدُّنيا مُنـىً شَـطَطَاً هـــلَّا ســـألتَ أبـــا بشـــرٍ فَتُعطاهـــا

مـــا هَبَّـــت الـــريحُ إلا هَـــبَّ نائلُـــهُ ولا ارتقـــى غايـــةً إلا تَخَطّاهـــا[2]

فقد استعمل الشاعر لفظ الريح في تشكيل خطابه للممدوح ، لبيان جوده وشدة كرمه على الناس والمحتاجين ، فهو يلبي حاجات الناس وإن حسب أصحاب هذه المنى أن أمانيهم مستحيلة .

فالمقصود بالريح هنا المطر الذي يأتي به الريح ، وقد عمد الشعراء تشبيه الممدوح أو المرثي بالسيل أول المطر دلالة على جوده وكرمه ، وهنا انزاح المعنى الأصلي للريح إلى المطر الذي يسببه في إشارة واضحة إلى الجود والكرم الشديدين .

ومما جاء من هذا الحقل قول الشاعر محمد بن عبد الملك الفقعسي (من الطويل) :

وإنِّـــي لأرعـــى الـــنجمَ حَتَّـــى كَـــأَنَّني علـــى كـــل نجـــمٍ فـــي الســـماء رقيـــبُ

وأشـــتاقُ للبـــرقِ اليمـــاني إذ بـــدا وأزدادُ شـــوقاً أن تَهُـــبَّ جَنـــوبُ[3]

فالشاعر بعيد عن وطنه منفي عنه، يسهر طوال الليل يحلم بالعودة، وتزيده ريح الجنوب

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص838).

(2) المرجع السابق، ص399.

(3) المرجع نفسه ، ص399.

المنبعثة من تلقاء وطنه شوقاً وحنيناً لا ينقطع . فريح الجنوب ليست إلا مهيّجاً للحنين والحلم بالعودة، وعلى هذا فقد انزاحت معاني هذا اللفظ أسلوبياً فأصبح المراد الوطن الذي تهب من جهته هذه الريح .

ومما جاء من هذا الحقل في غرض الغزل قول الشاعر علي بن علقمة (من الطويل):

إذا الـريحُ مـن نحـو الحبيـبِ تَنَسَّـمَتْ وَجَـدْتُ لِرَيَّاهـا علـى كبـدي بـردا[1]

فالشاعر لا يرتاح إلا بهبوب الرياح من جهة سكنى محبوبته ، التي فارقها . فلم يكن بينهما رسول إلا الريح تبلغه أحوالها ، وقد وفّق الشاعر هنا في استعمال عناصر الطبيعة في توصيف حالته النفسية للمتلقي .

ومنه قول الشاعر مجنون ليلى (من الطويل) :

أيَـا جَبَلَـيْ نَعمـانَ بـالله خَلّيـا نَسـيمَ الصَّـبا يَخْلُـصْ إلـيَّ نَسـيمُها

أَجِـدْ بَرْدَهَـا أو تَشْـفِ منـي صَـبابةً علـى كَبِـدٍ لـم يبـقَ إلا صـميمُها

وإنَّ الصَـبا ريـحٌ إذا مـا تنسـمتْ علـى نَفْـسِ مَهمـومٍ تَجَلَّـتْ هُمُومهـا

ويـا ريـحُ مُـرّي بالـديارِ فَخَبـري أباقيـةٌ أم قـد تَعَفَّـتْ رسـومُها[2]

ومنه قول الشاعر إبراهيم بن العباس الصولي (من الطويل):

تَمُـرُّ الصَـبا صَـفْحاً بسـاكنِ ذي الغَضـا فَيَصْـدَعُ قلبـي أن يَهُـبَّ هُبُوبُهـا

قريبـةُ عهـدٍ بالحبيـبِ وإنمـا هـوى كُـلُّ نفـسٍ حَيْـثُ حَـلَّ حبيبُهـا[3]

النبات ومتعلقاته

شكلت نباتات الطبيعة وما تحويه من أشجار وورود وزهور على اختلاف أنواعها وأشكالها باعثاً يستلهم الشعراء منه معانيهم، فقد كانت النباتات على كافة أشكالها أرضاً خصبة للكثير من المعاني التي شكلت حقولاً دلالية متصلة ببعضها، سواء في العصر الجاهلي أو العصور

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص578).

(2) المرجع السابق ص 580.

(3) المرجع نفسه ص 582.

التي تلت ذلك حسب ما اختاره ابن الشجري من الشعر على مر عدة عصور، وهذه الحقول المنتزعة من الطبيعة سواء كانت صحراوية، أو حضرية تعج معالمها بكافة أنواع التمدن الذي ظهرت معالمه من خلال الروضات التي أُقيمت فيه فكانت معينا لا ينضب للشعراء في وصفهم أو تشبيهاتهم . ولعل هذا الاهتمام بالروضات والبساتين بعد التمدن الذي عاشه العرب بعد العصر الجاهلي واتساع رقعة الخلافة جاء بديلاً عن وصف الإبل والقفار في مطالع القصائد[1]. والملاحظ على الشعر الذي تناول أصناف النبات وخاصة الأزهار والروضات ،أنه شكَّل حقلاً دلالياً تتسم مفرداته بالثراء والتنوع، فهو يعكس مدى ارتباط الشاعر بالطبيعة والشغف الكبير بمحتوياتها الخلابة، التي أمدته بأنواع جديدة ساحرة للتعبير عن مراده، وغذت خياله بأصناف شتى من الوهج الموسيقي، فكانت مصدر إلهام متجدد بتجدد مظاهرها .

ومن أمثلة مفردات هذا الحقل قول زهير في المدح (من الطويل) :

على مُكثَرِيهِم حقُّ مَنْ يعتريهمُ وعندَ المُقلين السماحةُ والبذلُ
سعى بعدهم قومٌ، لكي يدركوهمُ فلَمْ يَفعَلُوا ولم يُليموا ولم يألُوا
فما كانَ، من خيرٍ، أتوه فإنَّما تَوَارَثَهُمْ آبَاءُ آبَائِهِمْ قَبْلُ
هل ينبتُ الخطيَّ إلاّ وشيجهُ وتُغرَسُ، إلاّ في مَنابِتِها، النّخْلُ [2]

لقد استعمل الشاعر في مدحة مفردات من الطبيعة ذات دلالات خاصة في تشكيل خطابه الشعري المادح ، للدلالة على القوة والشموخ فاستعمل من بين نباتات الطبيعة وأشجارها الوشيج والنخيل والوشيج شجر يُتخذ من فروعه القنا والسهام للدلالة على القوة والنفوذ، واستعار الشموخ من النخيل لهؤلاء القوم الذين خصهم بالمدح .

وقد استعان شعراء الحماسة الشجرية بمفردات الطبيعة الخاصة بالأشجار والأزهار في تشكيل خطابهم الشعري المملوء بالحب والحنين إلى أوطانهم التي أُبعدوا عنا ، حيث مثلت حقلاً دلالياً استدعاه الشاعر للتضامن معه في حالته النفسية التي تضج بالحنين والحب، وتحمل في طياتها

(1) ينظر ، الطيب ، الطبيعة عند المتنبي (ص8).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية، (ص350).

الكثير من معاني الضيق جراء هذا البعد، فدعا الشاعر عناصر الطبيعة لتقاسمه همه هذا وهو ما نتمثله في قول الشاعر يحيى بن أبي طالب اليمامي (من الطويل) :

أيـا أثـلاتِ القـاعِ مـن بطـنِ تُوضَـحِ حنينـــي إلـــى أظلالِكُـــنَّ طويـــلُ

ويـا أثـلاتِ القـاعِ قـدْ مَـلَّ صُـحبَتي سُـــرايَ فهـــل فـــي ظلِّكُـــنَّ مَقيـــلُ؟

ألا هَـلْ إلـــى شَـــمِّ الخُزامـــى ونَظـــرَةٍ إلـــى قُرْقُـــرَى قبـــلَ المَمـــاتِ سَـــبِيلُ؟[1]

فالشاعر يحن إلى تلك الشجرات القابعة في موطنه، فقد زاد حنينه الى ظل تلك الشجرات ، كما أن حنينه موصول إلى زهر الخزامي الذي مثل له طيب رائحة وطنه البعيد .

ومن الألفاظ التي ساهمت في تشكيل هذا الحقل (الرياض، شقائق النعمان، الأقحوان، النرجس). حيث أبدع هؤلاء الشعراء في وصف الرياض والخضرة كما في قول أبي هلال العسكري(من الرجز) :

وروضـــــةٍ حاليـــــةِ الصُـــــدُور كاســـــيةِ البُطُـــــونِ والظُّهُـــــور

شـــــقائقٌ كَنـــــاظِرِ المَخمـــــور وأُقحُـــــوانٍ كَثُغـــــور الحُـــــورِ

ونَـــــرجسٌ كَـــــأَنجُمِ الـــــدَّيجورِ والطَّـــــلُ منثـــــورٌ علـــــى المنثُـــــور[2]

ومنه قول الشاعر [3] (من البسيط) :

إنَّ البَنَفْسَـــجَ ترتـــاحُ القُلُـــويَ لَـــهُ وَيَعْجَـــزُ الوَصـــفُ عَـــنْ تحديـــدِ مُعْجِبِـــهِ

أوراقُـــهُ شُـــعَلُ الكِبْرِيـــتِ مَنْظَرُهـــا وريحـــهُ عَنْبَـــرٌ تحيـــا النفـــوسَ بـــه[4]

ومنه أيضا قول علي بن الجهم (من البسيط) :

لَـــمْ يَضـــحَكِ الـــوَردُ إلا حِـــينَ أَعجَبَـــهُ حُســـنُ الرِّيـــاضِ وصـــوتُ الطـــائرِ الغَـــردِ

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص208).

(2) المرجع السابق ، ص759.

(3) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل.

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص766).

مـــا قابلَـــتْ قُضُـــبُ الرَّيحـــانِ طَلْعَتَـــهُ إلا تَبَيَّنْـــــتَ فيهـــــا ذِلَّـــــةَ الحَسَـــــدِ

قامـــــت بِحُجَّتِـــــهِ ريـــــحٌ مُعَطَّـــــرةٌ تَجلـــو القلـــوبَ مِـــنَ الأوْصَـــابِ والكَمَـــدِ[1]

السماء ومتعلقاتها

كان للفظ السماء وما يتعلق بها حضور واضح في أشعار الحماسة الشجرية، حيث عمد الشعراء إلى توظيف هذا الحقل في عدد غير قليل من الأغراض الشعرية وخاصة الرثاء والمدح في توصيل خطابهم الشعري للمتلقي، ومن هذا القبيل قول الفرزدق يرثي وكيع بن أبي سود(من الطويل):

أبَـــى الصّـــبْرَ أنـــي لا أرى البـــدرَ طَالِعـــاً ولا الشّـــــــمسَ إلاّ ذكّرَانـــــــي بغالِـــــبِ

شَـــبيهَينِ كانَـــا بـــابنِ لَيلـــى، وَمَـــنْ يكُـــنْ بيـــهَ ابـــنِ لَيلـــى يَمـــحُ ضَـــوْءَ الكوَاكـــبِ (2)

فقد أعطى الشاعر في نصه معاني جديدة للشمس والبدر، فهي بحد ذاتها الرجل الذي يرثيه حتى فاق جماله الكواكب التي انمحى نورها إذا بدا هذا الشخص .

ومما جاء من هذا الحقل في المدح قول الشاعر ابن أبي طاهر (من البسيط) :

إذا أبـــو أحمـــدِ جـــادتْ لنـــا يَـــدُهُ لـــمْ يُحمـــدِ الأجْـــوَدَانِ : البَحْـــرُ والمَطَـــرُ

وإنْ أَضـــاءتْ لنـــا أنـــوارُ غُرّتِـــهِ تَضـــائلَ النَيِـــرانِ : الشـــمسُ والقمـــرُ [3]

ومنه أيضا قول الشاعرة جَنُوب أخت عمر ذي الكَلْب الهُذلية ترثي أخاها عمرا (من المتقارب) :

فَكُنْـــتَ النَّهـــارَ بـــهِ شَمْسَـــهُ وكنـــتَ دُجـــى الليـــلِ فيـــهِ الهـــلالا [4]

ومنه قول الشاعر أبو الفتح البُستي يرثي أبا القاسم بن عباد (من الطويل) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص767).

(2) المرجع السابق ، ص301.

(3) المرجع نفسه ، ص403.

(4) المرجع نفسه ، ص310.

مضـى صـاحبُ الـدنيا فلـم يبـقَ بعـده كــريمٌ يُــروي الأرضَ صَــوبَ غمامــه

فقــدناه لمــا تــمَّ عِنــدَ كمالــه كــذاك كُسـوفُ البــدرِ عنــد تمامــهِ (1)

وقد استعمل شعراء الحماسة الشجرية مفردات هذا الحقل في الهجاء للتعبير عن صعوبة المنال واستحالة بلوغ الهدف كما في قول الشاعر عمر بن لجأ التَّيميُّ(من البسيط) :

إنَّ الفحــولَ لكــم تَــيْمٌ وإنّكــم حَلائِــلُ التَّــيْمِ فاستوصــوا بمــا أَمَــروا

دعِ الرَّبــابَ وسَــعداً لَسْــتَ نائِلهــا هيهـاتِ هيهـاتَ مِنْـكَ الشَّـمسُ والقَمَـرُ (2)

ومما جاء في هذا الحقل الدلالي ممتزجا بالمشاعر والأحاسيس، حيث أسقط الشاعر همومه على مظاهر الكون من نجوم وكواكب فبات مراقبا لها، قول الشاعر(3) (من الطويل) :

وإنّــي لأرعــى الــنجمَ حَتَّــى كَــأَنَّني علــى كــل نجــمٍ فــي الســماء رقيــبُ

وأشــتاقُ للبــرقِ اليمــاني إذ بــدا وأزدادُ شــوقاً أن تَهُــبَّ جَنــوبُ(4)

لقد كرس شعراء الحماسة الشجرية ألفاظ هذا الحقل ودلالاته للتعبير عن مواقف معينة استوحوها من أعماق السماء، وخاصة القمر والنجوم والكواكب، لما تمثله هذه الرموز من أهمية كبيرة ناتجة عن طبيعة البيئة التي يعيشون فيها .

ثانياً الطبيعة المتحركة أو الحية

كان للطبيعة المتحركة دور كبير في تشكيل الخطاب الشعري عند شعراء الحماسة الشجرية حيث استمدوا الكثير من معالم هذه الطبيعة في تكثيف دلالاتهم حسب الأغراض الشعرية الناتجة عن عواطف متباينة . فأكثروا من وصف حيوانات الصحراء المفترسة، كما وصفوا حيواناتهم الأليفة مثل الخيل والإبل، كما أكثروا من ذكر طير الحمام موظفين أصوات هذا

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص346).

(2) المرجع السابق ، ص436.

(3) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهي لابن الدمينة عبد الله بن عبيد الله (487هـ) في ديوانه ، ينظر ، ابن الدمينة ، الديوان (ص108).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص399).

الطير للتعبير عن حالة نفسية معينة، حيث كان لتوارد ذكر هذه الحيوانات صدى كبيراً في تشكيل حقل دلالي يعج بمختلف أنواع الدلالة حسب الحيوان الذي تم ذكره لتشكيل وإبراز عاطفة الشاعر .

ومن الحقول الدلالية المتعلقة بالطبيعة المتحركة ألفاظ الحيوانات الأليفة والمفترسة، فقد كان لحضور الحيوانات الأليفة وخاصة الإبل والخيل نصيب الأسد في تشكيل الخطاب الشعري عند شعراء الحماسة الشجرية وهو ما شكل حقلاً دلالياً خاصاً ليس في الحماسة الشجرية وحدها بل هو ميزة وسمة في الأدب العربي بشكل عام وخاصة الجاهلي منه فالأدب العربي "عني بوصف الإبل والخيل عناية عجيبة، وأننا نستطيع أن نقول أنه ليس في آداب العالم وصف هذين الحيوانين، واهتم بدقائقهما وخصائصهما، واستقصى حركاتهما ووصف أعضاءهما مثل الأدب العربي . وطبيعي أن تكون تلك العناية منبعثة من منافع هذه الحيوانات للعربي في صحرائه فهو يعد بعضها للحرب والغزو والصيد، ويستعين ببعضها لتفريج همه، وتخفيف أحزانه ويستخدم البعض الآخر في التنقل والترحال والغذاء، وكانت الإبل والخيل أولى تلك الحيوانات باهتمامه لأنها أوثق بحياته، وأشدها صلة بمستقبله"[1].

الإبل

جاء لفظ الإبل في شعر شعراء الحماسة الشجرية منبثقاً من الواقع والبيئة التي تحيط بالشعراء ، كونها مثلت عماد الحياة في الصحراء القاحلة، فاستعان بها الشاعر العربي في شتى شؤون حياته اليومية فوصفها في حله وترحاله، واستعان بها كأحد المشكِّلات في تشكيل خصلة الكرم والجود فيه، فرغم أهميتها ما كان العربي يتوانى في ذبحها لإكرام ضيفه إذا تقطعت به السبل .

كما كانت الإبل أحد أهم العناصر في تشكيل عاطفة الشاعر في مقدمات القصائد القديمة فقد مثلت الناقة أيضاً حالة البعد والفراق بارتحال الظعائن التي مثلت دلالات ابتعاد المحبوبة واستشراف أوقات البعد والألم والشوق التي عانى منها الشاعر العربي جراء هذا الرحيل .

---

(1) القيسي ، الطبيعة في العصر الجاهلي (ص96).

كما كان للناقة نصيب وافر في الاستعانة بها لتشكيل عاطفة الحنين إلى الأوطان .

ولهذا اللفظ حضور متميز تحت مسميات عدة منها "الناقة، العيس، القلوص، البكر، الراغية الدعلبة، المطايا، الهضاب، السهلبة " وغيرها من الأسماء أو الصفات التي استعملت للدلالة عليها حيث شكلت حقلاً دلالياً أسلوبياً بارزاً في حماسة ابن الشجري .

ومما جاء في حماسة ابن الشجري من هذا الحقل قول الشاعرة فارعة بنت شداد المُريَّة ترثي أخاها (من البسيط) :

نحَّـــار راغيـــةٍ، قتّـــال طاغيـــةٍ حـــلاّل رابيـــةٍ، فكّـــاك أقيـــادِ[1]

فقد استعانت الشاعرة في رثائها ببيان شدة كرم أخيها بنحره للناقة التي أطلقت عليها اسم الراغية والراغية وصف للناقة العظيمة ثم استُعمل اسما لها وقد أكدت الشاعرة معاني هذا الكرم الوارد في الأبيات باستعمال صيغة المبالغة نحَّار .

ومنه أيضاً قول الشاعرة ابنة لبيد بن ربيعة العامري (من الوافر) :

بَأَمثـــالِ الهِضَـــابِ كـــأنَّ رَكْبـــاً عليهـــا مـــن بنـــي حـــامٍ قُعُـــودا

أبـــا وهـــبٍ جَـــزَاكَ اللهُ خَيـــراً نَحَرناهـــا وأَطعَمنـــا الثَّرِيـــدا[2]

فأمثال الهضاب هي النوق الكبيرة العظيمة، نحرها الشاعر لإطعام ضيوفه وإقرائهم، فاستعمال الوصف له دلالة كبيرة على أن ما ذبحه الشاعر هو أجود ما عنده، لذلك حذف الموصوف وأشرك الوصف في هذا الحقل الدلالي لتوسيع الدلالة، وإطلاق العنان لخيال المتلقي في تكوين وصف ملائم لهذه النوق .

ومن أمثلة استعمال أسماء الناقة في الرثاء أيضاً قول الشاعر طُفيل الغنوي (من الوافر) :

ولـــم أَرَ هالكـــاً فـــي النـــاسِ أَوْدى كزُرْعَـــةِ يـــومَ قـــامَ بـــه النَّـــواعي

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص304).

(2) المرجع السابق ، ص380.

أَجَـــلَّ رَزِيّـــةً وَأَعَـــزَّ فَقْـــدَاً علـــى المـــولىَ وأَكْـــرَمَ فـــي المَســـاعي

وَأَغْـــزَرَ نـــائلاً لِمَـــنِ اجْتَـــدَاهُ مـــنَ العـــافينَ والهلْكَـــى الجيـــاعِ

وأَكثـــرَ رحلـــةً لِطَريـــقِ مجـــدٍ علـــى أَقْتَـــادِ دِعْبِلَـــةٍ وَسَـــاعِ[1]

فقد عمد الشاعر إلى توظيف لفظ الدعلبة أي الناقة الشابة الفتية سريعة المشي في تشكيل خطابه الرثائي ليفيد بيان شجاعة وإقدام المرثي في المعارك ، كما جاء استخدام هذا اللفظ أيضاً لبيان أهمية الناقة، كونها أحد أهم أدوات الحرب والقتال، وقد شكل هذا اللفظ بوقوعه هنا انزياحاً نسبياً في الدلالة لدى القارئ فذكر الناقة هنا ليس للكرم وإطعام الضيف .

ومما جاء في هذا الحقل الدلالي أيضاً استعمال المطايا في الرثاء لبيان علو الهمة وجلالة القدر للمرثي كما في قول الشاعر فضل الرَّقاشي يرثي الفضل بن يحيى بن خالد البرمكي (من الطويل) :

أَلاَنَ اســـترحنا واســـتراحت ركابُنـــا وأمســك مَـنْ يُجْـدِي وَمَـنْ كـان يَجتـدي

فَقُـلْ للمطايـا : قَـدْ أَمِنـتِ مِـنَ السُـرَى وَطَـــيّ الفَيَـــافِي فَدْفَـــدَا بعـــد فَدفَـــدِ[2]

شكَّل الشاعر خطابه الشعري باستخدام لفظتين مثلتا بؤرة مركزية تنطلق منها معاني ودلالات المدح للمرثي ، فالشاعر لم يقل أن الفضل كان شجاعاً وكريماً ولكنه منح للمتلقي فرصة إدراك واستجلاء هذا المعنى من خلال الشطر الأول(استرحنا واستراحت ركابُنا) فقد استراح الجميع والراحة هنا بمعنى الأسى فلم تعد الركاب تخرج لإغاثة الملهوف ولا لإطعام الجائع ولا لمحاربة الأعداء بعد موت هذا الرجل، ومما يؤكد ذلك أيضا البيت الثاني فالمطايا استراحت من عملها ليلاً ونهاراً فلم يعد عليها الذهاب في الفيافي والقفار .

ومما جاء أيضاً من هذا الحقل قول الشاعر مروان بن أبي حفصة (من الطويل) :

تَحـــنُ قلُوصـــي نحـــوَ صـــنعاء إذ رأتْ ســماء الحيـا مـن نحـو صـنعاء تبـرق

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص315).

(2) المرجع السابق ، ص338.

تحـن إلـى مرعـى بصـنعاء مخصـب وشِـــرْبٍ رُواءٍ مـــاؤُه لا يُرَنَّـــقُ

وقـد وثقـت أن سـوف يصـبح ربهـا ذا وردت أحـــواض معـــنٍ ويعبـــق

تَـــؤُمُّ شَـــرِيكِيّاً تهلـــل بالحيـــا مَخَائلُـــهُ للشَّـــائِمينَ فَتَصْـــدُقُ [1]

فقد جعل الشاعر كرم ممدوحه ليس على الناس فقط وإنما على الحيوانات أيضاً فقد أصبحت النياق في حنين دائم أن ترد أحواض معن لما فيها من وفير الخضرة والماء للدلالة على شدة الكرم والجود.

ومما جاء أيضاً في هذا الحقل الدلالي قول الشاعر كعب بن زهير يمدح الرسول ﷺ والمهاجرين(من البسيط) :

يَمْشُـونَ مَشْـيَ الجِمـالِ الزُّهـرِ يَعْصِـمَهُم ضَـــربُ إذا عـــرَّدَ السُـــودُ التنابيـــلُ[2]

فاستعمال الشاعر للجمال في تشبيهه دلالة على أهميتها المطلقة في حياة الناس، ومكانتها العالية في ذلك العصر. واستعمال هذا اللفظ شكل انزياحاً في دلالة اللفظ فالمقصود هنا علو الهامة والقامة ، بوجوه صافية مضيئة مشرقة .

ومن مفردات هذا الحقل كلمة العيس في قول أبي تمام (من البسيط) :

سَتُصْـبِحُ العِـيسُ بـي واللّيـلُ عنـد فتـىً كثيـرِ ذِكـرِ الرِّضـى فـي سـاعةِ الغَضَـبِ[3]

حيث وظف الشاعر هذه اللفظة في مدحه، وقرنها بالزمان الصبح والليل، دلالة على دوام الحال فالممدوح كثير الرضا حتى في ساعات الغضب .

وقد أصبح للإبل مكانة خاصة في نفوس أصحابها فاتخذوها خليلاً يخاطبونه وينزلونها منزلة العاقل في الخطاب، لما يجده الشاعر من وحدة في نفسه، فما وجد إلا الإبل في هذه الصحراء أنيساً، كما أن مخاطبة الإبل فيه إسقاط نفسي للتجربة الشعورية التي يمر بها الشاعر وخاصة الشعر المتحدث عن الحنين إلى الأوطان، فهي الوسيلة الوحيدة لبلوغ وطنه البعيد أو إتيان

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص392).

(2) المرجع السابق ، ص354.

(3) المرجع نفسه ، ص401.

محبوبته المهاجرة ، ومن ذلك قول الشاعر الفرزدق (من الوافر):

أَقُـــولُ لِنـــاقَتِي لَمَّـــا تَرامَـــتْ بِنـــا بِيـــدٌ مُسَرْبَـــلَةُ القتَـــامِ

إِلامَ تَلَفَّتِـــينَ وأَنْـــتِ تَحْتـــي وخَيْـــرُ النَّـــاسِ كُلِّهِـــمُ أَمامـــي؟

أغيثـــي مَـــنْ وَرَاءَكِ مِـــنْ رَبِيـــعٍ أَمَامَـــكِ مُرسَـــلٍ بِيَـــدَيْ هشـــامِ

مَتَـــى تَـــردِي الرُّصـــافَةَ تَسْـــتَرِيحِي مِـــن التَّهْجيـــر والـــدَّبَر الدَّوامـــي [1]

فقد شكل الشاعر خطابه إلى الناقة من خلال الحوار الذي أجراه مع ناقته، وكأنه يتكلم مع إنسان يعي ما يقول من خلال استعمال عدة أساليب كالاستفهام والأمر .

ومما جاء من هذا الحقل الدلالي قول امرأة من بني عقيل (من الطويل):

خَلِيلـــيَّ قـــد هاجَـــتْ عَلَـــيَّ صَـــبَابَةً قَلُـــوصُ العَبَـــادِيينَ ليلـــةَ حَنَّـــتِ

بَـــرَزْتُ لَهَـــا واللَّيـــلُ مُلْـــقٍ رُواقَـــهُ فَجَاوَبْتُهَـــا حَتَّـــى مَلَلْـــت وَمَلَّـــتِ [2]

برزت لفظة القلوص من خلال عاطفة الشوق والحنين للبعد عن الوطن، فكانت الناقة نعم المعين على هذا البعد ونعم الأنيس المخفف هذا الشوق، والملاحظ على الأبيات أن عاطفة الحنين مشتركة بين الشاعرة وناقتها .

ومثله قول الشاعر الصِّمَّةِ الْقُشَيْرِيّ (من الطويل) :

وحنَّـــتْ قلوصـــي آخـــر اللَّيـــلِ حَنَّـــةً فيـــا روعـــةً مـــا راع قلبـــي حنينُهـــا

حَنَـــتْ فـــي تَنَائيهـــا وشُـــبَّ لِعَينِهَـــا ســـنا بـــارقٍ وهنـــاً فجُـــنَّ جُنونُهـــا

فمـــا برحـــتْ حتَّـــى ارعوينـــا لصـــوتِها وحتَّـــى انبـــرى منَّـــا مُعِـــينٌ يعينُهـــا

تَحِـــنُّ إلـــى أهـــلِ الحجـــازِ صـــبابةً وقـــد بُـــتَّ مـــن أهـــلِ الحجـــازِ قرينُهـــا [3]

ومن ألفاظ هذا الحقل أيضاً لفظ البكر الذي أطلق على الناقة كما في قول الشاعرة التي ستغادر أهلها بعد الزواج(من الطويل) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص372).

(2) المرجع السابق ، ص603.

(3) المرجع نفسه ، ص604.

ألا أيُّهـــا البكـــر الأبـــانُّي، إنّنّـــي وإيـــاكِ فـــي كلـــب لمغتربـــانِ

تَحِـــنُّ وأبكـــي إنَ ذا لَبَلِيَّـــةٌ وإنّـــا علـــى البلـــوى لمصـــطحبانِ

وإنّ زمانـــاً أيُّهـــا البكـــر ضـــمّني وإيـــاك فـــي كلـــب لشـــرُّ زمـــانِ [1]

وإذا كان الشاعر العربي قد استعان بالناقة في حنينه لوطنه وكانت له خير الأنيس والمعين في احتمال البعد والغربة، فقد كانت أيضاً أحد أهم الأدوات التي يستعين بها في حروبه على أعدائه نتمثل ذلك في قول الشاعر مروان بن أبي حفصة مستخدماً أحد أوصاف الناقة (من الكامل):

مـــن كُـــلِّ سَـــهْلَبَةٍ يَبِـــيْنُ بِنَحْرِهَـــا وَقْـــعُ القَنـــا وأَقَـــبُّ كالسِـــرحانِ[2]

استخدم الشاعر أحد أوصاف الناقة (**سَهْلَبَةٍ**) أي الناقة الطويلة لبيان أهميتها في الحرب والتكنية بشجاعة ممدوحه فوقع القنا في نحرها و مؤخراتها سالمة من الكلوم، وهو دليل على إقدامه وشجاعته.

ومنه قوله أيضاً (من الطويل) :

كـــأَنَّ دليـــل القـــومِ بـــينَ سُـــهُوبِها طَرِيـــدُ دَمٍ مِـــنْ خَشْـــيَةِ المَـــوتِ يَهْـــرُبُ

بَـــدَأنَ عَلَيهـــا وهـــي ذاتُ عَجـــارفٍ تُقَـاذِفُ صُـعْراً فـي البُـرى حِـينَ تُجْـذَبُ [3]

وصف الشاعر ناقته بقوله (ذاتُ عَجارفٍ) أي سريعة نشيطة في السير فاكتفى بذكر الصفة لأنه يقوم مقامها ويستطيع المتلقي إدراكه وتأويله .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية(ص603).

(2) المرجع السابق ، ص389.

(3) المرجع نفسه ، ص603.

الخيل

كان للفظ الخيل حضور واسع وصدى كبير في أشعار الحماسة الشجرية، مثّل هذا اللفظ ومرادفاته ، وصفات الخيل حقولاً دلالية مثلت سمة أسلوبية بارزة، فقد أكثر شعراء الحماسة الشجرية من ذكر الخيل حتى أنهم أطلقوا عليها أسماء فقد "أحب العرب الخيل في العصر الجاهلي، لما أدته لهم من نفع كثير، لذلك كانت عنايتهم بها، واهتمامهم بتربيتها، عناية تفوق كل شيء، وقد اشتهر الجاهليون بالمحافظة على أنسابها، وعدم الخلط بين سلالاتها فنراهم يخلدون ذكرها وصفاتها في قصائدهم ومقطعاتهم ... وكان إطلاق الأسماء على الخيل عادة مألوفة ومعروفة ليتمكنوا من تمييزها، وليعرفوا الأصيل منها من غيره"[1].

ويبدو اهتمام الشعراء بالخيل واضحاً جلياً من خلال تشكيل خطابهم الشعري المتعلق بالفخر والحماسة، حيث استعملوا الخيل كأحد أهم الأدوات القتالية، فقلما تجد قصيدة في حماسة ابن الشجري في الفخر والحماسة تخلو من ذكر الخيل ووصفها وإقدامها في الحروب .

لقد مثل لفظ الخيل ومرادفاتها وأسمائها وصفاتها وكل ما يتعلق بها حقلاً دلالياً يموج بالدلالات متعددة المعاني، ولهذا كان هذا الحقل جديراً بالدراسة الأسلوبية .

ومما جاء من هذا الحقل قول الشاعر مُحْرِز بن المكعبِر الضّبيُّ (من الطويل) :

وإنّـــا لَتَصْـــطادُ الكمـــاةَ رماحُنـــا إذا ســـابقاتُ الخيـــلِ زَلّـــتْ لُبُودُهـــا [2]

فقد استعان الشاعر في تشكيل خطابه الشعري من خلال فخره بالخيل السريعة التي ينزلق شعر رقبتها من الهواء المرتطم بها أثناء الجري ليدلل على سرعتها .

ومنه قول الشاعر عامر بن الطفيل العامري (من الطويل) :

ونحـــنُ وَقفنـــا بالمُشَـــقَّرِ موقِفـــاً كريمـــاً تـــرى الفُرســـانَ مـــن طَعْنِـــهِ قُعســـا

بِخَيـــلٍ عليهـــا جِنَّـــةٍ عبقريـــةٌ وفتيـــانُ حَـــربٍ لا تـــرى فـــيهم نِكســـا

---

(1) القيسي ، الطبيعة في العصر الجاهلي (ص106).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص4).

صَــدَمناهم حَتــى إذا الخيــلُ عَــرَّدَتْ فِــرَارَاً منحنــاهُم بِضُــمّ القَنــا نَخْسَــا[1]

شكل لفظ الخيل في هذه الأبيات حقلاً دلالياً سعى الشاعر من خلاله إلى إبراز قوتها وإبراز قوة فرسانها لذلك قدم لفظة الخيل على ما سواها في البيت الثاني، وجاء تكرار لفظ الخيل في البيت الأخير للدلالة على سرعتها وقوتها ونفاذها في صفوف الأعداء .

ومن صور اهتمام العربي بفرسه والاعتناء به وتفضيله على باقي الحيوانات الأخرى حتى الإنسان نفسه قول الشاعر عنترة بن شداد العبسي (من الكامل) :

لا تــذكري فَرَسِــي ومــا أَطعَمْتُــهُ فيكــونَ جلــدُكِ مثــلَ جِلْــدِ الأجــربِ

إنَّ الصَــبوحَ لَــهُ وأَنــتِ مســوءَةٌ فَتَــأَوّهي مــا شــئتِ ثــمَّ تَحَــوَّبِي [2]

فقد شكل لفظ الفرس في الابيات السابقة أخص خصوصيات الشاعر، فاختصَّ فرسه بطعام الصبوح مؤثره على أهله بهذا الطعام رغم اعتراض زوجته، وبهذا يعطي هذا اللفظ دلالات كبيرة في الأبيات فالفرس ذو مكانة كبيرة عالية، ويحظى باحترام كبير، وأهمية تزيد في بعض الأحيان عن أهمية البشر لما يقدمه هذا الفرس من خدمات جليلة نافعة .

وقد بلغ اهتمام العرب بالخيل أن أطلقوا عليها أسماء تُعرف بها وتدل عليها ، وإطلاق الأسماء على الخيل مثل جزءاً هاماً من هذا الحقل الدلالي، حيث نتمثل هذا المعنى في قول الشاعر عامر بن الطفيل (من الطويل) :

لَقَــدْ عَلِمَــتْ عُلْيَــا هَــوَازِنَ أَنَّنِــي أنــا الفــارِسُ الحــامِي حَقِيقَــةَ جَعْفَــرِ

وقــدْ علِــمَ المَزنــوقُ أنــي أُكَــرّهُ علــى جَمْعِهِــم كــرَّ المَنــيحِ المُشَــهَّرِ

إذا ازْوَرَّ مِــن وَقْــعِ الرِّمــاحِ زَجَرْتُــه وقلــتُ لــه ارْجِــعْ مُقْــبِلاً غَيْــرَ مُــدْبِرِ

فأَنبأتــــه أنَّ الفِــــرارَ خَزَايَــــةٌ علــى المَــرْءِ مــا لــم يُبْــلِ جُهْــدًا فيُعْــذَرِ

ألســتَ تَــرَى أَرْمَــاحَهُم فِــيَّ شُــرَّعًا وأنــتَ حِصــانٌ ماجِــدُ العِــرْقِ فاصْــبِرِ[3]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص15).

(2) المرجع السابق ، ص28.

(3) المرجع نفسه ، ص22.

شكلت أسماء الخيل حقلاً دلالياً ارتبط ارتباطاً مباشراً بالحروب والمعارك من خلال الحوار الذي أجراه الشاعر مع فرسه الذي اسماه المزنوق ، فخاطبه كونه إنسانا يعي النصائح ويأخذ بها وفي هذا تشخيص للفرس من خلال الحوار الذي تم داخل النص في قول الشاعر : (ارْجِعْ مُقْبِلاً غَيْرَ مُدْبِرِ ، فأَنباته أنَّ الفِرارَ خَزَايَةٌ ، ألستَ تَرَى أَرْمَاحَهُم فِيَّ شُرَّعًا، وأنتَ حِصانٌ ماجِدُ العِرْقِ فاصْبِرِ) . إن هذا الحوار مع الحصان يدل على أن الشاعر ذو علاقة وطيدة مع فرسه الذي يخاطب فيه ذاتا إنسانية تتعاطف معه أثناء المعركة .

ومنه قول الشاعر ثابت قُطنَةُ الرَّبعِيُّ (من الوافر) :

كَـــرَرْتُ عَلَـــيْهِمُ اليَحْمُـــومَ كَـــرّاً ... كَكَـــرِّ الشَّـــرْبِ آنِيَـــةَ المُـــدَامِ[1]

ومما جاء من هذا الحقل الدلالي الأوصاف الكثيرة والمتعددة التي وصفوا بها الخيل وخاصة في أثناء المعارك والغزوات، كما في قول الشاعر زيد الخيل (من الطويل) :

لَقَـــدْ عَلِمَـــتْ نَبْهَـــانُ أَنِّـــي حَمَيْتُهـــا ... وأَنِّـــي مَنَعْـــتُ السَّـــبْيّ أنْ يَتَبَـــدَّدا

غَـــدَاةَ نَبَـــذْتُم بالصَـــعِيْدِ رِمَـــاحَكُمْ ... وَطَبّقـــتُمُ البَيـــداءَ مَثْنَـــى وَمَوْحِـــدَا

بِـــذي شُـــطْبٍ أُغْشِـــي الكَتِيبـــةَ سَـــهْلَباً ... أَقَـــبَّ كسِـــرْحَانِ الظَّـــلامِ مُعَـــوّدا

إذا شَـــكَّ أَطْـــرافَ العَـــوالي لَبَانَـــهُ ... أُقَدِّمُـــهُ حتـــى يَـــرَى المـــوتَ أســـودا[2]

فقد شكل الشاعر خطابه الشعري في الفخر بنفسه وبفرسه من خلال مترادفات عدة وأوصاف كثيرة للفرس، فذي شطب مقدمة الفرس التي أصيبت مرات عديدة في المعارك، للدلالة على شجاعة الفارس وإقدام فرسه، فمقدمة الفرس مصابة دائماً ومؤخرته سالمة لا أثر فيها ليدلل الفارس على إقدامه فلو كان جباناً لكان العكس، ثم ينتقل الشاعر ليصف فرسه فهو كالسرحان أي الذئب في سرعته وجرأته وإقدامه فلبان الفرس أصيب مرات عديدة حتى رأى هذا الفرس الموت أكثر من مرة .

لقد شكلت الأبيات السابقة دلالات الشجاعة والإقدام والبسالة في القتال، حيث استخدم الشاعر

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص216).

(2) المرجع السابق ، ص71.

لتقرير هذه الأوصاف ألفاظ الفرس وصفاتها كونها أحد أهم أدوات القتال استعمالاً .

ومما جاء من هذا الحقل الدلالي لفظ الجياد في تشكيل خطاب المدح لمعن بن زائدة في قول الشاعر مروان بن أبي حفصة (من الكامل) :

جَلَبَ الجِيادَ مِنَ العَراقِ عَوابِساً قُبَّ البُطونِ يُقَدنَ بِالأَرسانِ
جُرداً مُحَنَّبَةً تُعاضِدُ في السُرى بِالبيدِ كُلَّ شِمِلَّةٍ مِذعانِ
مِن كُلِّ سَلهَبَةٍ يَبينُ بِنَحرِها وَقعُ القَنا وَأَقَبَّ كَالسَرحانِ
حَتّى أَغَرنَ بِحَضرَموتَ شَوازِباً مُقوَرَّةً كَكَواسِرِ العِقبانِ (1)

فقد أكثر الشاعر من ذكر آلة الحرب الأولى في تشكيل خطابه فبدأ بالجياد ثم تتالت صفاتها فهي، عوابس، ضامرات البطون، جردا أي قصيرة الشعر قليلته، سهلبة، مكلومة النحور . فشكلت هذه الصفات حقلاً دلالياً كان المراد منه إظهار شجاعة الممدوح وإقدامه .

ومما جاء لتأكيد صفة الإقدام والشجاعة قول الشاعر(2) (من الطويل) :

وأَعجازُ خَيْلِي في الهِيَاجِ سَوَالِمٌ وَمَكْلُومةٌ لَبّاتُهَا وَنُحُورُهَا (3)

ومما جاء من هذا الحقل الدلالي للدلالة على أهمية الفرس في حماية فارسه في المعركة قول الشاعر ضُبَيْعَة بن الحارث العَبْسِيُّ (من الوافر) :

جَزى اللهُ الأَغَرَّ جَزاءَ صِدقٍ إذا ما أوقِدَت نارُ الحُروبِ
يَقينِي بِالجَبينِ وَمَنكِبَيهِ وَأَحْمِيهِ بِمُطَّرَدِ الكُعوبِ
وَأُدفِئُهُ إذا هَبَّت شَمال بَليلٍ حَرجَفٌ بَعدَ الجَنوبِ (4)

ومما جاء من هذا الحقل للدلالة على الشجاعة والإقدام أيضاً، قول النابغة الجعدي (من الطويل) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص389).

(2) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على قائله .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص191).

(4) المرجع السابق ، ص88.

وَنَحـــنُ أُنـــاسٌ لا نَعَـــوّدُ خَيلَنـــا إذا مـــا التقينـــا أَن تَحيـــدَ وَتَنفِـــرا

وَتُنْكَـــرُ يَـــومَ الـــرَوعِ أَلـــوانُ خيلِنـــا مِـن الطَعـنِ حَتّـى تَحسِـبَ الجـونَ أشـقَرا

فَلَـــيسَ بِمَعـــروفٍ لَنـــا أَن نَرُدَّهـــا صِـــــحاحاً وَلا مِســـــتَنكرٍ أَن تُعقَّـــرا

ضَـرَبنا بُطـونَ الخيـلِ حَتّـى تَناوَلَـت عميـدَي بَنـي شـيبانَ عَمـروًا وَمُنـذرا (1)

حيوانات أخرى

سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى الاستعانة بمظاهر الطبيعة الحية المتحركة في خطاباتهم الشعرية فكما استعانوا بالإبل والخيل، استعانوا أيضاً بباقي الحيوانات الأخرى كالأسد والكلب وبعض الطيور الأخرى لتشكيل تجارب شعرية مختلفة فاستعملوا الأسد ومرادفته كثيراً في خطاباتهم الحماسية التي تفخر بأنفسهم وقبائلهم، واستعانوا بتشكيل تجارب شعرية أخرى باستعمال لفظ الكلب سواء استعملوه للدلالة على الوفاء، أو الكرم، من خلال سكونه وعدم نباحه لرؤية الضيوف، أو استعماله في تشكيل دلالات الهجاء في شعرهم، كما كان للطيور وخاصة الحمام أو الورقاء حضور واسع في صفحات الحماسة الشجرية حيث وظفوا هذا الطير للتعبير عن الحب والشوق والحنين ، الذي لا تزال جذوته تشتعل وتتأجج جراء شجوها الدائم المتصل .

أ- الأسد وأسماؤه

تعدد ذكر لفظ الأسد ومرادفاته في نصوص حماسة ابن الشجري كونه أحد عناصر الطبيعة الحية ، التي استعان بها شعراء الحماسة في تشكيل خطابهم الشعري، حيث كان لهذا اللفظ دلالات كثيرة، تراوحت ما بين القوة والشجاعة والإقدام، وبين الفخر بالنفس، أو التقليل من شأن الآخرين، ومما جاء من هذا الحقل الدلالي قول الشاعر حسان بن ثابت (من البسيط) :

كـــأَنَّهُمُ فـــي الـــوغى والمـــوتُ مُكْتَنـــعٌ أُسْـــدٌ بِخُفَّـــانَ فـــي أَرسَـــاغِهَا مِيْـــلُ (2)

شكل الشاعر معني المدح لممدوحيه من خلال استعمال لفظة الأُسد للدلالة على قوتهم وعنفهم وجبروتهم في الانقضاض على أعدائهم .

ومنه قول الشاعر أعشى همدان (من الطويل) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية، ص97.

(2) المرجع السابق ، ص363.

أتــانيَ عــن مَــروانَ، بالغَيــبِ أنّــه مُقيّــدٌ دمِــي، أو قــاطِعٌ مــن لِســانيا

وإنَّــكَ إنْ تَسْــبِقْ إلــيَّ بِفِعْلَــةٍ تَسُــوءُ الصَّــدِيقَ أَو تَسُــرُّ الأَعَادِيــا

تَجِــدْ بَطَــلاً شــاكِي السِّــلاحِ مُجَرَّبــاً تَفَــادَى أُسُــودُ الغــابِ منــه تَفَادِيَــا (1)

جاء لفظ الأسد في الأبيات السابقة ليدلل على شجاعة الشاعر وفخره بنفسه، يهابه الجميع حتى أسود الغاب .

ومما جاء من هذا الحقل الدلالي ممتزجاً بالهجاء قول الشاعر الطِّرِمّاحُ بن حكيم (من البسيط) :

يــا طَّيــئَ السَّــهْل والأَجبــال مُوعِــدُكُم كمبتغــي الصَّــيدِ فــي عِرِّيســةِ الأَسَــدِ

والليــثُ مَــنْ يَلْــتَمِسْ صَــيداً بِعَقْوَتِــهِ يُعْــرَجْ بِحَوْبَائِــهِ مِــنْ آخــرِ الجَسَــدِ (2)

ومما جاء من هذا اللفظ ممتزجاً بالمديح للدلالة على القوة قول زهير بن أبي سُلمى (من البسيط) يمدح هرم بن سنان :

أَشَــمُّ أبــيضُ، فيــاضٌ، يفكــكُ عــن أيــدي العُنــاةِ وعَــنْ أعْناقِهــا الرِّبَقَــا

لَيْــثٌ بعَثّــرَ يَصــطادُ الرِّجــالَ إذا مــا كَــذّبَ اللّيْــثُ عَــنْ أقرانِــهِ صَــدقَا (3)

ومن مرادفات هذا اللفظ قول الشاعر أعشى هَزَّان (من الطويل) :

لَقَــدْ غَــادَرَتْ فِتْيَــانُ زِوّانَ غُــدْوَةً فَتَــىً بالحُجَيْرِيَّــاتِ حلــوَ الشَّــمَائِلِ

هِزَبْــراً هَرِيــتَ الشِّــدْقِ يُخْشَــى صــيالُه وَشَــدَّاتُهُ بَــيْنَ القَنَــا وَالقَنَابِــلِ(4)

والملاحظ على هذا الحقل الدلالي أن ألفاظه جاءت لتشكيل عاطفتين هامتين عند شعراء الحماسة الشجرية هما الفخر والحماسة والمدح .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص124).

(2) المرجع السابق ، ص439.

(3) المرجع نفسه ، ص350.

(4) المرجع نفسه ، ص322.

ب- الكلب

جاء هذا اللفظ المنتزع من البيئة الحية المحيطة بشعراء الحماسة الشجرية ممثلاً حقلاً دلالياً ارتبط ارتباطاً وثيقاً بتشكيل معاني الهجاء، وقد اعتمد شعراء الحماسة الشجرية نباح هذا الحيوان في تشكيل هذه المعاني، والمعروف أن الشعراء القدماء استعملوا عدم نباح هذا الكلب للدلالة على جودهم وكرمهم فمن كثرة مشاهدة هذا الكلب للغرباء ألف هذا المنظر فلم يعد ينبح لوجودهم ومن هنا فقد استفاد شعراء الحماسة الشجرية من قلب المعنى السابق في تشكيل أسلوب الهجاء اللاذع في خطابهم الشعري، فإذا استنبح الكلب الأضياف، فهذا دلالة على البخل والشح، لأن الكلب عندهم لم يألف وجود الوجوه الغريبة .

ومن هذه المعاني المنتزعة من البيئة التي كان للكلب دور كبير في تشكيل دلالاتها قول الأخطل (من البسيط) :

مـــا زال فينـــا ربـــاطُ الخيـــل معلمـــة وفـــي كليـــبٍ ربـــاط الـــذلّ والعـــارِ

النّـــازلينَ بـــدارِ الـــذُّلّ، إنْ نزلـــوا وتَسْـــتَبيحُ كُلَيْـــبٌ مَحْـــرَمَ الجـــارِ

قـــومٌ إذا اســـتنبحَ الأضـــيافَ كلـــبهم قـــالوا لأمهـــم: بـــولي علـــى النـــارِ (1)

استعان الشاعر في تشكيل هجائه بنباح الكلب، للدلالة على شح وبخل مَنْ يهجيه، فهذا الكلب لم يعتد رؤية الناس الغرباء في مضارب قبيلته، فارتبط نباح الكلب بالشح والبخل، فهذا اللفظ يمثل دلالات البخل التي انتزعها الشاعر من البيئة المتحركة من حوله .

ومنه قول الشاعر عُتَيبة بن مِرداس (من الكامل) :

وَالكَلـــبُ يَأْكُـــلُ ضَـــيفَهُمْ رَأْدَ الضُّـــحَى لكنـــــه فـــــي ليلـــــه مَكْعُـــــومُ (2)

وقال جرير (من الطويل) :

إذا مـــا لقيـــتَ البـــاهليَّ وَجَدْتَـــهُ أَشَـحَّ علـى الـزَّادِ الخَبيـثِ مِـنَ الكَلْـبِ (3)

والظاهر من هذا الهجاء أنه "لا يُراد به الكلب ، وإنما يراد به هجاء الرجل، فيجعل الكلب وصلة

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص430).

(2) المرجع السابق ، ص423.

(3) المرجع نفسه ، ص435.

في الكلام ، لبلوغ ما يريد من شتمه"[1].

كما استعان الشعراء بهذا اللفظ أيضا في تشكيل معني المروءة فنباح الكلب مستحب في بعض الحالات وفي هذا يقول الشاعر بشار بن بِشر المُجاشِعيُّ (من الطويل) :

وإنِـــي لَعَـــفٌ عَـــنْ زِيـــارةِ جـــارَتِي وَإنِّـــي لَمَشْـــنُوءٌ إلَـــيَّ اغتيابُهـــا

إذا غـــاب عَنهـــا لـــم أَكُـــنْ لهـــا زَؤوراً ولـــم تَـــأْنَسْ إلَـــيَّ كلابهـــا [2]

هنا شكّل الشاعر دلالات العفة في نفسه باستخدام نباح الكلب القابع أمام بيت جارته، فهذا الكلب لم يأنسه أبدا لأنه لا يقرب هذا البيت، فهو محافظ على جيرانه من النساء.

والظاهر من استقراء شعر الحماسة الشجرية أن هذا الحقل الدلالي ارتبط ارتباطا وثيقا بتشكيل عاطفة الهجاء، حيث انتزعوا هذه الدلالات من هذا الحيوان القابع في البيئة المتحركة عندهم فوظفوه لفظاً في أشعارهم، كما استعانوا بصوته في تشكيل دلالات أخرى .

ت- الطيور

استعان شعراء الحماسة الشجرية بالطيور في خطاباتهم الشعرية، حيث شكلت الطيور وخاصة الحمام أو الورقاء أو المطوقة حقلاً دلالياً يموج بالدلالات المتعلقة بمعني الحب والحزن والأسى والحنين، سواء كان هذا الحنين للمحبوبة، أو للديار والأوطان.

ومما جاء من هذا الحقل الدلالي قول الشاعر [3] (من الطويل) :

دَعَـتْ فَـوْقَ أَغْصَـانٍ مـن الأَيْـكِ غُـدْوَةً مُطَوَّقَـــةٌ وَرقـــاءُ فـــي إثـــر آلـــف

فَهَاجَـــتْ عَقَابيـــلَ الهَـــوى إذْ تَرَنَّمَـــتْ وشَـــبَّتْ ضِـــرَامَ الشَّـــوقِ بـــينَ الشَّرَاسِـــفِ

بَكَـــتْ بِجُفُـــونٍ دَمْعُهَـــا غيـــرُ ذارفٍ فَـــأَغْرَتْ جُفُـــونِي بالـــدِّموعِ الـــذَّوارفِ [4]

استعان الشاعر بأحد مفردات الطبيعة الحية في تشكيل عاطفته الشعورية، التي أسقطها على نوح الحمام فشعر بأن الحمام يبكي، فأيقظ هذا الصوت في نفسه شوقا كامناً، وقد جاءت هذه

---

(1) القيسي ، الطبيعة في العصر الجاهلي (ص124).

(2) المرجع السابق ، ص467.

(3) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص512).

الألفاظ لتشكل حقلاً دلالياً، يموج بمعاني الحزن والشوق والألم، فالمقصود ليس الحمام في ذاته وإنما ذلك الصوت الذي يشبه صوت ترجيع ناي حزينة.

ومنه قول الشاعر جَهْمُ بن خَلَفْ (من الكامل):

أَبَكَيْتَ أَنْ غَنَّتْ حَمَامَةُ أَيْكَةٍ ... وَرْقَاءُ تَهْتِفُ فِي الغُصُونِ وَتَسْجَعُ؟

مَأْلُوفَةُ الأَلحانِ مِطْرَابُ الضُّحَى ... تَبْكِي بِشَجْوٍ دَائِمٍ وَتُرَجِّعُ

مَا تَسْتَفِيْقُ مِنَ البُكَاءِ فَنَوحُهَا ... يَجْوِي الحَزِينَ وَعَيْنُهَا لا تَدْمَعُ

عَجَباً لِمَبْكَى عَيْنِهَا وَجُمُودِهَا ... وِلَعْولَةٍ فِي قَلْبِهَا مَا تُقْلِعُ[1]

وقال الشاعر أبو جعفر المُهَلَّبِيُّ (من الطويل) :

لقَدْ هَيَّجَ الشَّوْقَ القَدِيْمَ حَمَامَةٌ ... مُطَوَّقَةٌ وَرْقَاءُ بَانَ قَرِيْنُهَا

تَغَنَّتْ بِصَوْتٍ أَعْجَمِيٍّ فَهَيَّجَتْ ... وَسَاوِسَ نَفْسٍ مَا تَقَضَّتْ شُجُونُهَا

تَبُوحُ بِمَا تَلْقَاهُ مِنْ فَقْدِ إِلفِهَا ... وَفِي القَلبُ مِنِي لَوْعَةٌ مَا أَبِينُهَا

وَيُسْعِدُهَا وِرْقٌ يُعِيْنُ علَى البُكَا ... وَلَيسَ لِنَفسِي فِي الهوى مَنْ يُعِيْنُهَا[2]

فقد شكل هذا الحقل الدلالي المنتزع من البيئة الحية معني الفراق والبعد والأسى، الذي لا يزال يهيّجُ قلب الشاعر كلما سمع صوت الحمام .

ومنه قول الشاعر الصِّمَّةُ القُشَيريُّ (من الطويل) :

أَأَنْ سَجَعَتْ فِي بَطْنِ وادٍ حَمَامَةٌ ... تُجَاوِبُ أُخرى دَمْعُ عَيْنَيْكَ دافِقُ؟

كَأَنَّكَ لَمْ تَسمَعْ بُكَاءَ حَمَامَةٍ ... بِلَيلٍ وَلَمْ يُحْزِنْكَ إِلْفٌ مُفَارِقُ

بَلَى فَأَفِقْ مِن ذِكْرِ لَيلَى فَإِنَّمَا ... أَخُو الصَّبرِ مِنْ كَفَّ الهوى وَهو تَائِقُ[3]

ومنه قول الشاعر أبي المضاء الفَقْعَسِيُّ (من الطويل) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص596).

(2) المرجع السابق ، ص596.

(3) المرجع نفسه ، ص597.

أَلا يَــا لَقَــوْمِي بَرَّحَــتْ بِــي حَمَامــةٌ مُفَجَّعَــةٌ قــدْ غَــابَ عنهــا قَرِينُهَــا

تَغَنَّــتْ بِصــوتٍ أَعْجَمِــيٍّ فَهَيَّجَــتْ شَــآبِيْبَ عَــيْنٍ مُسْــتَهَلٌ مَعِينُهَــا

وَقَــرَّفَ قَــرْحَ القلــبِ بَعْــدَ اندِمَالِــهِ تَــرَنُّمُ أَلحــانٍ لَهــا لا تُبِينُهَــا[1]

لقد استعان شعراء الحماسة الشجرية بمفردات هذا الحقل وصفاته في تشكيل خطاب شعري حزين، تراوح ما بين الشوق والحنين، والبعد والجفاء، والشوق المتجدد الذي أثاره هذا الحقل في نفوس الشعراء، فجاء هذا الحقل فياضاً بالدلالات الحزينة المشجية، ليبرز شخصية الشاعر الشفافة التي يؤثر بها صوت الحمام ويستهل دموعها .

وقد سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى تشكيل خطاب شعري يشمل الكثير من الحقول الدلالية والألفاظ المنتمية للطبيعة المتحركة من خلال حشد عدد كبير من الحيوانات والزواحف والحشرات في تشكيل خطاب يحمل معاني الهجاء اللاذعة، كما في قول الشاعر الطِّرِمَّاح بن حكيم في هجاء قبيلة تميم (من الطويل) :

أَرَى اللَّيــلَ يجلــوهُ النَّهــارُ، ولاَ أَرَى خــلالَ المخــازِي عــنْ تمــيمٍ تجلَّــتِ

وَلَــو أَنَّ يَرْبُوعــاً يُزَقَّــقُ مَسْــكُهُ إِذَنْ نَهَلَــتْ منــه تمــيمٌ وَعَلَّــتِ

ولــوْ أَنَّ أُمَّ العنكبــوتِ بنَــتْ لهُــمْ مَظَلَّتَهــا يَــوْمَ النَّــدَى لأَكَنَّــتِ

ولَــوْ أَنَّ بُرْغوثــاً عَلَــى ظَهْــرِ قَملَــةٍ يَكِــرُّ عَلــى صَــفَّيْ تَمِــيْمٍ لَوَلَّــتِ[2]

كما سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى المزج بين عناصر الطبيعة الصامتة والمتحركة في بعض خطاباتهم الشعرية، الممتزجة بمعاني الشوق والحنين، كما في قول الشاعرة ميسون بنت بحدل (من الوافر):

لَبَيْــتٌ تخفِــقُ الأرواحُ فيــه أحــبُّ إلــيَّ مــن قصــرٍ مُنيــفِ

وأصــواتُ الريــاحِ بكــل فَــجٍّ أحــبُّ إلــي مــن نَقْــر الــدُّفوفِ

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص599).

(2) المرجع السابق ، ص438.

وبكْـــرٍ يتْبَـــعُ الأظْعـــانَ صَـــعْبٌ أحـــبُّ إلـــى مـــن بَغْـــلِ زَفُّـــوفِ

وكلـــبٌ ينـــبح الطُّـــرَّاق عنّـــي أحـــبُّ إلـــيَّ مـــن قِـــطٍّ ألـــوفِ

ولُـــبْسُ عبـــاءةٍ وتقَـــرُّ عيْنـــي أحـــبُّ إلـــيَّ مـــن لِـــبْسِ الشُّـــفوفِ

وخَـــرْقٍ مِـــن بنـــي عمـــي نحيـــفِ أحـــبُّ إلـــيَّ مـــن عِلْـــجٍ عنيـــفِ[1]

فقد تعاضدت مفردات البيئة الطبيعية الصامتة والمتحركة في بيان الحالة الشعورية للشاعرة التي سيطرت عليها عاطفة الحب والاشتياق لأهلها، بعدما أصبحت مغتربة في مكان آخر فعقد جوا من المقارنة بين عناصر هذا الحقل الدلالي كما هو واضح في الأبيات فجاءت المقارنة كالتالي بين بيت وقصر، بكر و بغل، كلب وقط، مما كان له بالغ الأثر في توسيع دلالات هذه المقارنة وتصوير حالتها ، وتقريبها إلى كل ذي لُب.

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص573).

المبحث الثاني : حقل ألفاظ الحرب

عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى تصوير شجاعتهم وبسالتهم بما يملكون من سلاح يكون له بالغ الأثر في تحقيق النصر في الحروب والمنازعات . لذلك وردت ألفاظ الحرب بكثرة في شعرهم وخاصة فيما يتعلق بالسلاح، وأسمائه، وصفاته، وأنواعه واستعمالاته، ومن هذه الألفاظ . (السيف، الرمح، الدرع، السهم، الخطي، الدلاص، النجاد، الزغف، السوابغ، القنا، المشرفي المهند، الهندي إلى غير ذلك من الأسماء والصفات) فقد استقى شعراء الحماسة الشجرية هذه الأسماء من واقعهم البيئي الذي يعيشون فيه، وكذلك من واقعهم النفسي والحربي معاً، فبها يتحقق النصر وتكون الغلبة، ويتضح بحسن استعمالها معالم القدرة القتالية وهذا الاهتمام بالسلاح ليس غريباً عن العرب فقد "اختصت العرب من بين الأمم بأربع : العمائم تيجانها والدروع حيطانها، والسيوف سِيجانُها، والشعر ديوانها"[1].

السيف

ومن أدوات القتال التي كان لها بروز واضح في عند الشعراء، السيف لما له من أهمية عظيمة، ومكانة كبيرة سامية ومرموقة في نفس العربي، التي فاق بهذه المكانة غيره من أنواع السلاح الأخرى، فقد سجل العربي من خلاله أروع الملاحم البطولية، فخلد السيف ذكر العرب بين الأمم وخلد وقائع العرب وأيامها، وخلدت العرب بانتصاراتها ذكر السيف وأنواعه وأسمائه وصفاته، حتى بات الشعراء يستكفون بذكر الأوصاف للدلالة عليه، فهو الملجأ عند اشتداد الحرب، وهو المنجي في غمراتها .

وقد شكل هذا البروز الواضح للسيف في شعر الحماسة الشجرية حقلاً دلالياً من كثرة الأوصاف والأسماء، وقد وردت هذه الأسماء والصفات في تشكيل عاطفة الشعراء الجياشة بالفخر والحماسة الدالة على القوة والشجاعة، ومما ورد من هذا الحقل قول الشاعر عنترة بن شداد (من الوافر):

---

(1) الثعالبي ، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب (ص 159).

وسَـــيفِي صـــارمٌ لا قَبَضَـــتْ عَلَيـــهِ أشَـــاجِعُ لا تَـــرَى فيهـــا انتشـــارا[1]

فقد شكل الشاعر عاطفة الفخر والحماسة بالاستعانة بالسيف أحد أهم أدوات القتال لذلك قدمه وبدأ به للأهمية وللمكانة العالية لهذا السيف في نفس الشاعر، فقد قبضت أصابعه على هذا السيف بقوة فلا تكاد ترى فراغات بين أصابعه من شدة قبضه عليه .

ومنه قول الشاعر نصر بن شبث العُقيلي (من الطويل) :

إذا ظَلَمَـــــتْ حُكَّامُنـــــا وَوُلَاتُنَـــــا خَصَـــــمْنَاهُمُ بالمُرهَفَـــــاتِ الصَّـــــوارمِ

سُـــيُوفٌ كـــأنَّ المـــوتَ حـــالفَ حـــدَّهَا مُشَـــطَّبَةٌ تَفْـــرِي شُـــؤُونَ الجَمَـــاجِمِ

إذا مـــا انْتَضَـــيْنَاهَا لِيَـــومٍ كَرِيْهَـــةٍ ضَـرَبْنَا بهـا مـا اسـتَمْكَنَتْ فـي القَـوائِمِ[2]

استعمل الشاعر السيف وبعض المفردات الأخرى الدالة عليه في تكثيف دلالة خطابه الشعري المتسم بالفخر والحماسة والأنفة وعدم قبول الضيم فجاءت الكلمات المرهفات، الصوارم، حدها مشطبة، للدلالة على قوة وجبروت هذا السيف .

ومثله قول الشاعر كعب بن مالك الخزرجي (من الوافر):

قَضَـــيْنَا مـــن تُهَامـــةَ كُـــلَّ إِربٍ وَخَيْبَـــرَ ثُـــمَّ أَجْمَمْنَـــل السُّـــيُوفا

نُخَيِّرُهَـــا وَلَـــو نَطَقَـــتْ لقالـــت قَـــوَاطِعُهُنَّ : دُوســـاً أَو ثَقِيفـــا

فَلَسْـــتُ لِحَاصِـــنٍ إِنْ لَـــمْ أُزِرْكُـــمْ بِسِـــاحَةِ دَارِكُـــمْ منـــا أُلُوفَـــا

بِأَيْـــدِيهِمْ صـــوارمُ مُرْهَفَـــاتٌ تُـــذِيْقُ المُصْـــطَلِينَ بهـــا الحُتُوفـــا[3]

ومن الألفاظ التي ساهمت في بناء هذا الحقل الدلالي، مرادفات كلمة السيف مثل الصمصام والصارم، كما في قول الشاعر عمرو بن معد يكرب (من الطويل) :

أَيُوْعِـدُنِي سَـعْدٌ وفـي الكَـفِّ صَـارِمٌ سَـــيَمْنَعُ منـــي أَنْ أَذِلَّ وأخضَـــعَا

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص26).

(2) المرجع السابق ، ص81.

(3) المرجع نفسه ، ص164.

فَـــوَ الله لـــولا الله لا شـــيء غيـــرَهُ لَجَلّجَلّتَـــهُ الصَّمْصَـــامَ أو يَتَقَطَّعَـــا[1]

فقد استعان الشاعر باسمين من أسماء السيف في تكثيف دلالات خطابه الحماسي، حيث ساعد الاستفهام في بداية البيت الأول على إبراز المعنى المراد من (في الكف صارم) ، وساهم أسلوب القسم والتوكيد باللام على تقوية دلالات لفظة الصمصام أحد مرادفات السيف .

ومنه أيضاً قول بشار بن برد (من الطويل) :

إذَا الْملِـــكُ الْجبَّـــارُ صَـــعَّر خـــدَّهُ مَشَـــيْنا إلَيْـــه بالسُّـــيوف نُعاتبُـــهْ

وأرْعـنَ يغْشَـى الشَّـمْسَ لـوْنُ حدِيـدِهِ ويحـــبسُ أبصـــارَ الكمـــاةِ كتائِبُـــه

تَغَـصُّ بـــه الأرضُ الفضـــاءُ إذا غـــدا تُـــزاحِمُ أركـــانَ الجبـــالِ منَاكِبُـــهْ

ركِبْنـــا لـــهْ جهْـــراً بكُـــلِّ مُثقَّـــفٍ وأبْـــيضَ تَسْتَسْـــقِي الـــدِّماءَ مضـــاربُهْ

كـــأنَّ مُثـــارَ النقـــعِ فـــوقَ رؤوسِـــنَا وأســـيافَنا ليـــلٌ تهـــاوى كواكبـــه[2]

فقد عمد الشاعر في فخره إلى إبراز صورة السيف من خلال تكرار الألفاظ المرادفة له للدلالة على القوة والشجاعة وهذه الألفاظ (السُّيوف ، مُثقَّفٍ، أبْيضَ ، أسيافَنا) .

ومن المرادفات لكلمة السيف أيضاً، (البيض)، التي جاءت ضمن هذا الحقل الدلالي في قول الشاعر النَّبَاج بن مالك البُجْلِيُّ (من الطويل) :

وَنَحْـنُ أُنَـاسٌ نَسْـعَرُ الحَـربَ بالقَنـا إذا مـــا خَبَـــتْ حتـــى يَفُـــوْرُ جَحِيْمُهَـــا

تَرَى البيضَ كالأَنهاءِ فـي حَومـةِ الـوَغَى بَأَيْمَانِنـــــا مَشْـــــهُورةً لا نَشـــــيمُها[3]

فالمقصود بالبيض، السيوف، والأنهاء هي الغدير فهذا السيف أبيض مثل صفحة ماء الغدير اللامع المصقول دلالة على قوته وجبروت بتره، واستعمال هذا اللفظ يمنح السيف داخل النص دلالات قوية في جودة الصنع ، ومهارة الصقل، وقوة مشهره .

ومن مرادفات هذا اللفظ أيضاً (البتار) في قول عبيد بن الأبرص (من مجزوء الكامل) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص36).

(2) المرجع السابق ، ص215.

(3) المرجع نفسه ، ص100.

هَـــــلاَّ سَـــــأَلْتَ جُمُـــــوعَ كِنْـــــ ـــــدَةَ يَـــوْمَ وَلـــوْا أَيْـــنَ أَيْنَـــا؟

أيـــــامَ نَضـــــرِبُ هـــــامهم ببـــــواترٍ حتـــــى انْحَنَيْنَـــــا[1]

فالبتار أحد أسماء السيف للدلالة على قوة بتره وقطعه، وقد جاء بها الشاعر في سياق الجمع للدلالة على الكثرة .

ومن ألفاظ هذا الحقل أيضاً المتعلقة بأدوات القتال وبالسيف تحديداً لفظ المهند، أو الهندي في دلالة إلى السيف المصقول المصنوع من حديد الهند، حيث وردت هذه الألفاظ كثيراً في شعر شعراء الحماسة الشجرية في إطار العاطفة المتعلقة بالفخر والحماسة ومنه قول الشاعر عمرو بن معد يكرب (من الوافر) :

فَمَـــا أَوهَـــى مِـــراسُ الحـــربِ رُكنـــي ولكـــن مـــا تقـــادم مـــن زمـــاني

وإن لا يُـــذْهبَ الحِـــدْثَانُ نفســـي أَزُرْكُـــمْ يـــا بَنِـــي عَبْـــدَ المُـــدَانِ

بِفِتْيَـــانٍ إذا فَزِعُـــوا تَـــرَدُّوا بِكُـــلِّ مُهَنَّـــدٍ عَضْـــبٍ يَمـــانِ[2]

حيث عمد الشاعر في توجيه خطابه الحماسي إلى استعمال مرادفات السيف وأوصافه لتوسيع الدلالة التي تعطي للنص بعداً حماسياً أكبر وأوسع من خلال تلك المرادفات والصفات الموجودة في النص، فالفرسان قد تسلحوا بكل سيف مهند، عضب أي لاذع وحاد وقارص، من تلك السيوف اليمنية المشهورة .

ومنه قول الشاعر مَقِيْسُ بنُ صُبَابَة الكِنَانِيُّ (من الوافر) :

أَلا أَبْلِـــغْ طَوائِـــفَ آل بَكْـــرٍ وَعَبْـــدِ الله إذْ نَزَلُـــوا الشَّـــآمَا

بمـــا لاقَـــتْ سَـــرَاةُ بنـــي قُصَـــيٍّ غَـــدَاةَ الشِّـــعْبِ إذْ كَرِهُـــوا الزِحَامَـــا

نَسُـــوقُهُمُ بِبِـــيضِ الهِنْـــدِ سَـــوقاً يُصَـــدِّعْنَ الجَمَـــاجِمَ والعِظَامـــا[3]

لقد منح لفظ (بيض الهند) النص دلالات القوة والأنفة والغلبة، وهو ما أكده المفعول المطلق سوقا في الشطر الأول، وهو ما يؤكده الشطر الثاني الذي يدل على أن هذه السيوف قوية هندية جيدة الصقل يحملها فرسان شجعان .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص118).

(2) المرجع السابق ، ص35.

(3) المرجع نفسه ، ص152.

ومنه قول الشاعر[1] (من البسيط) :

إن تُوعِـــدُونَا بِشَـــيْبَانٍ وجَمعِهِـــمُ وجَمْـــعِ قَـــيسٍ وتَـــيمِ الـــلاتِ إذ حَشَـــدُوا
فَـنَحنُ مَـنْ خَبَـرَتْ قَـيسٌ ومَـنْ عَلِمَـتْ فـــي النائِبَـــاتِ ونحـــنُ المـــوتُ يَطَّـــرِدُ
وإنَّ أســـــيافَنا بِـــــيضٌ مُهَنَّـــــدَةٌ عُتُـــقٌ وآثارُهَـــا فـــي هَـــامِكُمْ جُـــدُدُ[2]

ومنه قول الشاعر[3] (من الطويل) :

أَلَـــمْ تَـــرَ أَنَّـــا يـــومَ جِئنَـــا بِجَمْعِنَـــا لِنَصـــر أبـــي سُـــفيانَ جَيشَـــاً عَرَمْرَمَـــا
سَـــفَحْنَا دِمـــاءً مِـــنْ عَـــدِيٍ أبَاحَهـــا لَنَـــا كُـــلُّ هِنْـــدِيٍّ إذا هُـــزَّ صَـــمَّما[4]

ومنه قول الشاعر عُمَيرُ بن جابر الحَنَفِيُّ (من الطويل) :

ودارتْ رَحانَـــا ســـاعةً ورَحَـــاهُمُ فَوَلُّـــوا خَزَايَـــا والجَـــوَاعِرُ تَقْطُـــرُ
كـــأَنَّ سُـــيُوفَ الهِنْـــدِ فـــي حُجُـــرَاتِهِم مَصَـــابيحُ تَـــذْكُو أو كَواكِـــبُ تَزْهَـــرُ [5]

لقد وظف شعراء الحماسة الشجرية لفظ السيف المهند في الكثير من قصائدهم دلالة على أنه أجود أنواع السيوف ، وقيمته الكبيرة عندهم ، وقد حمل السيف الهندي عدة أسماء كلها ترجع به إلى الهند ، فيما شكل حقلاً دلالياً رغم تعدد الألفاظ " فإذا كان السيف سُوِّيَ بالهند فهو مهند وهندي وهندواني"[6]، وهذه المسميات كلها وردت في شعر الحماسة الشجرية كما ورد في الأمثلة السابقة.

ومن الألفاظ المنتمية إلى هذا الحقل الدلالي لفظ (المشرفي)، وهي سيوف منسوبة إلى قرى من

---

(1) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهي لسعد بن ناشب المازني شاعر إسلامي توفي نحو (110هـ) ينظر ،العبيدي ، التذكرة السعدية (ص214).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص166).

(3) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص169).

(5) المرجع السابق ، ص198.

(6) الثعالبي ، فقه اللغة وسر العربية (ص277).

أهل اليمن[1] . كما في قول الشاعر العلاء بن قُرَظَة (من الطويل) :

وقَـدْ عَلِمَـتْ سَـعْدُ بـنُ ضَـبَّةَ أَنَّنـا أُلُـو العِـزِّ معـروفٌ لنـا والتَّكَـرُّمِ

وأنَّـا نَقِـيهِمْ بالسـيوفِ وَنَتَّقِـي عَـدُوَّهُمُ بالمَشْـرَفِيِّ المُصَـمِّمِ [2]

ومثله قول الشاعر حبيب بن عمرو بن عُمَيرٍ الثَّقَفِيُّ (من المنسرح) :

طِرْنَـا إِلَـيْهِم بِكُـلِّ شَـلْهَبَةٍ وكُـلِّ صـافي الأَدِيـمِ كالـذَّهَبِ

وكُـلُّ عَضْـبٍ فـي مَتْنِـهِ أَثَـرٌ وَمَشْـرَفّي كـالملح ذي شُـطَبِ [3]

فقد شكل الشاعر خطابه باستعمال مرادفات للفظة السيف وصفات له مثل (عضب)، و(في متنه أثر)، و(مشرفي)، و(ذي شطب)، وقد تعددت هذه الأوصاف والأسماء للدلالة على القوة والفتك والجبروت فالعضب اللاذع الحاد القارص، هو أحد الأوصاف الذي يوصف بها السيف وفي متنه أثر، ذي شطب، للدلالة على جودة الصقل فبدت في متنه خيوط دقيقة واضحة في جنبيه، من شدة بياضه، وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى تشبيه السيف في بياضه بالملح كما في قول الشاعر دِرْهَمُ بن زَيْدٍ الأوسيُّ (من الطويل) :

مَنَعْنَـا علـى رَغْـمِ ابـنِ عَجْـلانَ ضَـيْمَنَا بِمُرهَفَـةٍ كَـالملحِ مُحْدَثَـةِ الصَّـقْلِ [4]

وقد لجأ شعراء الحماسة الشجرية الى حذف لفظ السيف من خطابهم الشعري وإبقاء ما يدل عليه من الصفات، نتمثل ذلك في قول الشاعر الزبير بن عبد المطلب (من الوافر) :

و يَـدْفَعُ نَخـوة المُختـالِ عَنّـي رقيـقُ الحَـدِّ ضَـرْبَتُهُ صَـمُوتُ

بِكَـفِّ مُجَـرِّبٍ لا عَيْـبَ فيـه إذا لاقـى الكتيبـةَ يَسْـتَمِيْتُ[5]

---

(1) ينظر ، الثعالبي ، فقه اللغة وسر العربية (ص277).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية ،(ص167).

(3) المرجع السابق ، ص174.

(4) المرجع نفسه ، ص151.

(5) المرجع نفسه ، ص192.

فرقيق الحد ذو الضربة الصموت هو السيف وقد حذفه الشاعر لشهرته وشيوعه وسهولة تقديره من السياق، وفي هذا توسيع للدلالة وإعمال لفكر المتلقي ، وإثراء لهذا الحقل الدلالي .

ومنه أيضاً قول عمرو بن معد يكرب (من الكامل):

أَعْـــــدَدْتُ لِلحِـــــدْثَانِ مُطَّـــــرِدًا لَـــدْنَ المَهَـــزَّةِ غَيـــرَ ذي وَصْـــمِ [1]

ومثله أيضاً قول الشاعر أبي طالب بن عبد المطَّلِب (من الطويل) :

كَـــذَبْتُم وبيـــتُ الله نَبْـــزِي مُحَمَّـــدا ولمَّـــا نُطَـــاعِنْ دُونَـــهُ ونُناضِـــلُ

ونُسْـــلِمْهُ حتـــى نُصَـــرَّعَ حَولَـــهُ ونَـــذْهَلُ عـــن أبنائنـــا والحلائـــلُ

وَيَـــنْهَضَ قـــومٌ نَحـــوكم غيـــرُ عُـــزَّلٍ بِبِـــيضٍ حـــديثٍ عَهْـــدُها بالصَّـــياقِلِ[2]

لقد استخدم شعراء الحماسة الشجرية لفظ السيف، ومرادفاته، وصفاته في تشكيل خطاب شعري يموج بدلالات الفخر والحماسة والعزة والأنفة والشموخ، وقد جاء هذا الاهتمام الكبير بالسيف لأنه أقرب الأسلحة إلى نفسه وعنوان الفروسية والشجاعة والإقدام .

لقد كان للسيف أسماؤه المشوقة في حياة العربي، وألقابه المحببة إلى نفسه يدعوه عند الحاجة فيستجيب ويلبي الدعوة فكانت الصلة وثيقة بين العربي وسيفه، لذلك أضفى العربي على سيفه معاني الشرف[3]. لقد بلغ الأمر بشعراء الحماسة الشجرية إلى منح السيف صفة الإنسانية فمدحوا به، واستمدوا منه معالم ودلالات الكرم والجود، مما شكل انزياحاً أسلوبياً بعيداً عن المعنى الحقيقي لهذا اللفظ، ومما ورد في الحماسة الشجرية من ذكر السيف يراد به المدح قول كعب بن زهير في مدح الرسول ﷺ (من البسيط):

إِنَّ الرَسُـــولَ شِـــهَابٌ يُستضـــاءُ بـــه وصـــارِمٌ مـــن ســـيوفِ الله مســـلولُ[4]

ومن الصفات الإنسانية التي منحها الشعراء السيف للدلالة على القوة والكرم قول الشاعر فَضل الرَّقاشِي يرثي الفضل بن يحيى بن خالد البرمكي (من الطويل) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص38).

(2) المرجع السابق ، ص64.

(3) القيسي ، الفروسية في الشعر الجاهلي (ص169).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص351).

أَلا إِنَّ ســـــيفاً بَرمكيـــــاً مُهَنَّـــــدَا أُصـــيبَ بســـيفٍ هاشـــمي مُهَنَّـــدِ[1]

ومثله قول الشاعر أبي تمام في رثاء أبي نصر بن محمد بن حميد الطائي(من الطويل) :

ومـــا كنـــتَ إلَّا الســـيفَ لاقـــى ضَـــريبةً فَقَطَّعَهَـــــا ثُـــــمَّ انثنـــــى فَتَقَطَّعَـــــا[2]

ومن أدوات القتال الأخرى الرمح و القوس والسهم والدرع، استعان بها شعراء الحماسة الشجرية في تشكيل عاطفة الفخر والحماسة للدلالة على قوتهم وعنفهم وجبروتهم .

الرمح

يعد الرمح من أقدم آلات الحرب التي استعملها العربي في الهجوم ، وأعطاها أهمية كبيرة تكاد تنافس أهمية السيف في حياته وحروبه، فجاء حضورها في الشعر مُكَثفاً لبيان أهميتها لذلك أكثر الشعراء من ذكرها سواء بلفظها مباشرة، أو بأنواعها وصفاتها، وأماكن صنعها، فقد صور شعراء الحماسة الشجرية الرمح بأحسن الصور وأدقها ، وذكروا فضله و دوره الكبير في حسم المعارك وإحراز النصر، ومن أهم أسماء وصفات الرمح التي وردت في شعر شعراء الحماسة الشجرية

أ- **الأسمر** : وهو ما كان نحيفاً دقيقاً[3] ومن ذلك قول الشاعر زيد الخيل بن مهلهل الطائي (من الطويل):

وأَســـمَرَ مَرْبُوعـــاً يَـــرَى مـــا أريتَـــه بَصِـــــيراً إذا أشـــــرعته بالمَقَاتِـــــلِ[4]

فالأسمر المربوع الرمح ما بين الطول والقصر، يسدده الفارس تجاه ضحيته، فهو رمح نافذ لدقته وقوته، استعان به الشاعر في حربه فكان له نِعم المعين على تحقيق النصر وإحراز الفوز حيث أضفى عليه الشاعر صفة الإنسانية فجعله يرى ويتجه نحو هدفه الذي أراه إياه صاحبه .

ومنه قول الشاعر الحارث بن عمرو بن حَرَجَة الفَزَاريُّ (من المنسرح) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص338).

(2) المرجع السابق، ص339.

(3) ينظر ، الثعالبي ، فقه اللغة وسر العربية (ص277).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص68).

سـائِل عُقَـيْلاً عَنَّـا وإخْوَتَهـا بَنِـي نُمَيْـرٍ فَفِـيهُمُ الخَبَـرُ

وَلُـوْا وأَرْمَاحَنَـا حَقـائبُهُم نُكْرِهُهَـا فـيهمُ وَتَنْـأَطِرُ

سُـمْرٌ يُصَـيِّحْنَ فـي المُتـونِ كَمـا هـاجَ دَجَاجـاً بِيَثْـربَ السَّـحَرُ[1]

ب- **الخطي والرديني** : والخطي نسبة إلى أرض الخطُّ يُنسب اليها الرماح الخطية، والرديني نسبة الى امرأة كانت تصنع الرماح يقال لها ردينة[2]، ومنه قول رجل من محارب (من الطويل) :

مَعَاقِلُنـا فـي الحـربِ جُـرْدٌ كأنَّهـا أَجَـادِلُ فـي جَـوِّ السـماءِ كَواسِـرُ

وَسُـمرٌ مـن الخُطِّـيُّ ذاتُ أسِـنَّةٍ وَبِـيضٌ كَأَمثـالِ البـروقِ بَـوَاتِرُ

إذا مـا انتضـيناها ليـومِ كَرِيهَـةٍ رأيـتَ لهـا هـامَ العِـدا تتطـايرُ[3]

استعان الشاعر في تصوير عاطفته الجياشة بالفخر والحماسة بالرماح الخطية السمر النافذة الدقيقة الحادة، حيث جاء استعمال هذا اللفظ ونسبته إلى الأرض التي صُنِعَ فيها لما لهذه الرماح من أثر كبير في حسم المعركة .

ومنه قول الشاعر نُفَيْعُ بن صَفَّار (من الطويل) :

أبَـا مالـكٍ لا يُـدْرَكُ الـوِتْرُ بالخَنَـا ولكـنْ بَـأَطرافِ الرُّدَيْنِيَّـةِ السُـمرِ[4]

فمن أسباب إدراك الثأر استعمال الرماح الردينية، لما لها من أثر كبير بالعدو، وجاء استعمال هذا النوع بالذات للدلالة على جودتها وامتلاك الشاعر لها .

ت- **القنا** : وهي من الألفاظ الدالة على أجزاء الرماح وهو الجزء النباتي منه، والسنان هو مقدمة الرمح وهو مصنوع من المعدن[5]، وقد ورد لفظ القنا بكثرة في شعر شعراء الحماسة الشجرية ومن ذلك قول الشاعر عامر بن الطفيل(من الطويل) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص170).

(2) ينظر ، الثعالبي ، فقه اللغة وسر العربية (ص278).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص5).

(4) المرجع السابق ، ص141.

(5) ينظر ، الثعالبي ، فقه اللغة وسر العربية (ص278).

صَـدَمْنَاهُم حَتْـى إذا مـا الخَيْـلُ عَـرَّدَتْ فِـرَارَاً مَنَحنـاهُمُ بِصُـمِّ القَنَـا نَخْسَـا[1]

فقد ابرز الشاعر وظيفة القنا في القتال وهي استعماله للبعيد الهارب المولي من المعركة، وفي قوله بصم القنا إشارة إلى الجزء المعدني الصلب الموجود في المقدمة .

وقد استعان شعراء الحماسة الشجرية بلفظ القنا في تشكيل فلسفة الموت والحياة وتحقيق الأهداف كما في قول الشاعر عُبِيدِ الله بن الحر الجَعفيُّ (من الطويل) :

يَخَـوِّفُنِي بالقَتْـلِ قَـومي وإنَّمـا أَمُـوتُ إذا جَـاءَ الكِتـابُ المُؤَجَّـلُ

لعـل القَنـا تُـدْنِي بأَطرافِهَـا الغِنَـى فَنَحْيَـا كِرَامـاً أَو نمـوتُ فنُقْتَـلُ

إذا كنـتَ ذا رُمْـحٍ وسـيفٍ مصـمَّمٍ علـى سـابحٍ أدْنَـاكَ ممـا تؤَمِّـلِ[2]

فقد جعل الشاعر القنا سبباً في الغنى واكتساب المال، في غزواته ومعاركه، وفي هذا دلالة على أهميتها في المعركة .

ومنه قول الشاعر[3] (من الطويل) :

وَمَـنْ يَطْلُـبِ المـالَ المُمَنَّـعَ بالقَنـا يَعِـشْ مُثْرِيَـا أو يُـودِ فيمـا يُمـارِسُ[4]

ث- **الثقاف** : وهي أداة من حديد تستخدم في صنع وتقويم الرماح، وقد استعملها الشعراء بمعنى الرمح، فقامت مقامه في الدلالة ومنه قول الشاعر خداش بن زهير العامري (من مجزوء الكامل) :

إنَّـا إذا عَـضَ الثِقـا فُ بِـرأسِ صَـعْدَتِنا لَوِينَـا[5]

فقد استعمل الشاعر كلمة الثقاف بمعنى الرماح لأنها من ذات الحقل الدلالي فبها تُسوى الرماح فإذا أصابت الرماح قوم هذا الشاعر كان الرفض لما يُطالبون به .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص16).

(2) المرجع السابق ، ص106.

(3) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهو لعمرو بن براقة الهمداني ، مع اختلاف في الشطر الثاني (يعش ماجداً، أو تخترمه الخَوارمُ) ، ينظر ، القرشي ، حماسة القرشي (ص87).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص183).

(5) المرجع السابق ، ص117.

ومنه قول الشاعر خُفَافُ بن نُدْبة (من الوافر) :

أَعَبَّـــاسُ بـــنُ مِـــرداس أَلَمـــا تُخَبّـــرْكَ المَجـــامعُ عـــن خُفـــافِ

فَـــتَعْلَمَ أن عُـــودِي قـــد تَعَيّـــا علـــى غَمْـــزِ المُقَـــوّمِ والثِقَـــافِ[1]

الدرع

وهي من أهم أدوات القتال الدفاعية، حظيت باهتمام الشعراء فأكثروا ذكرها في قصائدهم سواء بأسمائها أو صفاتها، ومن الألفاظ الواردة للدلالة على الدروع في حماسة ابن الشجري (الدرع، الزعف، السوابغ، الدلاص، الماذي، السربال، الأشُلَّة، إلى غير ذلك من الألفاظ)، ومما ورد في أشعار شعراء حماسة ابن الشجري قول الشاعر[2] (من الكامل) :

وَلَقَـــدْ صَـــبَحْتُ بَنِـــي كِنَانَـــةَ غـــارةً فيهـــا الـــدروعُ وكـــلُّ أبـــيضَ مِخْـــذَمِ[3]

ومثله قول الشاعر (من الخفيف):

يـــا سُـــمَيراءُ قَرّبـــي اليـــومَ دِرْعِـــي لـــيسَ بينـــي وبـــينَ قـــيسٍ عِتَـــابُ[4]

ومنه قول الشاعر خداش بن زهير العامري (من الطويل) :

ونَلْـــبَسُ يـــومَ الـــرَّوعِ زُغفـــاً سَـــوَابِغاً مُضـــاعَفَةً بِيْضـــاً لهـــا حُثَـــثٌ تَجْـــرِي[5]

فالزغف، و السوابغ، و البيض كلها من أسماء الدروع استعان بها الشاعر لتوسيع دلالة قوتهم وجبروتهم واكتمال عدتهم في الحروب .

ومنه قول الشاعر الأغلبُ العِجليُّ (من الرجز) :

نحـــن بنـــي عجـــلٍ إذا احمـــرَّ الحَـــدَقْ وَلَـــبِسَ الأبطـــالُ مـــاذِيَّ الحَلَـــقْ[6]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص130).

(2) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص187).

(4) المرجع السابق ، ص209.

(5) المرجع نفسه ، ص114.

(6) المرجع نفسه ، ص134.

الماذية هي الدرع البيضاء التي يلبسها الأبطال يوم الحرب، وهي علامة مميزة لهم، حيث يلبسها أشجع الفرسان فيكونوا ظاهرين للعيان .

ومنه قول الشاعر عمرو بن معد يكرب (من الوافر) :

تَمَنَّـــــــــاني وَسَـــــــــابِغَتِي دِلاصٌ كـــــأَنَّ قَتيرهَـــــا حَـــــدَقُ الجَـــــرَادِ[1]

ومن الألفاظ المتعلقة بهذا الحقل الدلالي كلمة (السربال) حيث اعتد بها الشعراء كونها توفر الحماية التامة لهم فتغطي معظم البدن فأكثروا من ذكرها كما في قول الشاعر أنس بن مُدْرِك(من البسيط):

تَحتـــي الأَغَـــرُّ وَسِـــربَالي مُضَـــاعَفَةٌ تَغشَـــى البنـــانَ وســـيفِي صـــارمٌ ذَكَـــرُ[2]

فقد جاء لفظ السربال يفيد تغطية عموم البدن حتى الأنامل قد غطّاها ووفر لها الحماية التامة .

ومثله قول الشاعر يزيد بن حَبْنَاءَ التميمي (من الطويل) :

أَبِيْـــتُ وسِـــربالي دِلاصٌ حَصِـــينةٌ ومغفَرُهـــا والســـيفُ فـــوقَ الحيـــازمِ[3]

ومما جاء من هذا الحقل الدلالي لفظ (الأَشِلَّة) الدرع الصغيرة كما في قول الشاعر عمرو بن معد يكرب (من الكامل) :

وَمُغِيـــــرةٍ شَـــــعْواءَ ذاتِ أَشِـــــلَّةٍ فيهـــا الفـــوارسُ حاســـرٌ و مُقَنَّـــعُ[4]

لقد جاء استعمال شعراء الحماسة الشجرية لألفاظ أدوات الحرب والقتال متماهياً مع واقع المعارك الذي لا يُفهم فيه إلا لغة القوة والشجاعة والإقدام، لذلك حضيت هذه المفردات بحضور كبير في شعرهم، سواء بالأسماء أو الصفات، وهو ما تؤكده الأمثلة السابقة، من دوران هذه الألفاظ على ألسنة شعراء الحماسة الشجرية، مما شكل ظاهرة أسلوبية .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص39).

(2) المرجع السابق ، ص185.

(3) المرجع نفسه ، ص219.

(4) المرجع نفسه ، ص31.

المبحث الثالث حقل ألفاظ المرأة

حظيت المرأة بحضور كبير في خطابات شعراء الحماسة الشجرية الشعرية، وينبع هذا الحضور المكثف من الأهمية البالغة للمرأة في حياة الشعراء، وقد توالى ذكر ألفاظ المرأة في شعر الحماسة الشجرية صراحة باسمها، وبكنيتها، أو بالصفات التي مُنحت لها ودلت عليها كما استعمل الشعراء الكثير من المرادفات الأخرى للدلالة عليها وخاصة الأطلال، والظعائن ويمكن تقسيم الألفاظ الواردة للدلالة على المرأة تحت محورين أساسين سعى الشعراء من خلالهما إلى تشكيل رؤيتهم الخاصة بالمرأة، المحور الأول الموت والفناء وما دل عليه من أطلال وهجر ورحيل وما يتعلق بهما، والمحور الثاني استمرار الحياة والنوع من خلال الصور التي رسمها الشعراء للمستقبل الزاهي بحضور المرأة المحبوبة واستشرافه على أحسن ما يكون .

المحور الأول : الموت والفناء

شكلت ألفاظ الأطلال، والظعائن، والهجر والرحيل، حقلاً دلالياً خاصاً بهذا المحور حيث تعالقت المفردات مع بعضها البعض من أجل خلق دلالة تفيض بكل معاني الألم والحزن المستقاة من طبيعة الموت والفناء التي أحس بها الشاعر العربي حيث مثلت الأطلال "صرخة يائسة أمام حقيقة الموت والفناء"[(1)]. وأمام هذه النظرة إلى طبيعة الطلل وما كان يؤديه الشعراء من مراسم أمامه ، تتبدى النظرة العميقة التي نظرها الشعراء إليه، فقد كانت تراتيلهم أمامه ليس مجرد بكاء على أيام سعيدة انقضت، ولا أيام لهو لن تعود، إنها نظرة الفناء التي أحس بها الإنسان منذ بداية الخليقة، لذلك كانت هذه الوقفات يستحضر بها الشاعر المرأة كأحد أهم عناصر البقاء، ويأتي بنقيضه الموت والفناء، لذلك عبر الشعراء من خلال لفظ المرأة على هذه الحقيقة التي ما زالت هاجسا يؤرقهم ويوقظ مكامن الحزن والأسى. لذلك لجأ الشعراء إلى استحضار الماضي وذكرياته الجميلة، في مواجهة هذا الشعور .

ومما جاء من هذا الحقل الدال على الموت والفناء قول الشاعر بِشْر بن أبي خازم (من الوافر):

---

(1) بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (ص218).

تَغَيـــــرَتِ المَنَـــــازلُ بالكَثِيـــــبِ وغيَّـــــرَ آيَهـــــا نَسْـــــجُ الجَنُـــــوبِ

مَنـــــازلُ مـــــن سُـــــلَيمى مُقفـــــراتٌ عفاهـــــا كُـــــلُّ هَطَّـــــالٍ سَـــــكُوبِ

نَـــــأَتْ سَـــــلمى فَغَيَّرهـــــا التنـــــائي وقَـــدْ يَســـلُو المُحِـــبُّ عَـــنِ الحَبِيـــبِ[1]

استعان الشاعر بكل الألفاظ الدالة على بعد المحبوبة المتعلقة بهذا المحور ، محور الموت والفناء (**تَغَيرَتِ ، غيَّر، مُقفراتٌ ، عفاها ، نَأَتْ**) للتعبير عن عاطفة جياشة شكلت المرأة فيها عنصراً دالاً على الموت برحيلها ونأيها، فقد تبدل حال الديار لهذا البعد والرحيل فأصبح مقفراً كما القبور .

وقد سعى الشعراء في تشكيل خطابهم الشعري من خلال هذه النظرة إلى الدعاء على هذه الأطلال وهو ما يؤكد النظرة السابقة المفعمة بكل معاني الحزن والأسى المتشحة بالسواد والقلق من الآتي ، حيث نتمثل هذا المعنى في قول الشاعر عمرو بن معد يكرب (من الطويل) :

ألا قَاتَـــــلَ اللهُ الطلـــــولَ البواليَـــــا وقاتَـــــلَ ذكـــــراك الســـــنينَ الخَواليـــــا

وَقَولَـــكَ للشـــيء الـــذي لا تنالـــه إذا مـــا حَـــلا فـــي العـــينِ يـــا ليـــت ذا لِيَـــا[2]

فالدعاء على الأطلال البالية ليس دعاء عليها وإنما دعاء على الأيام الجميلة الماضية التي كانت بصحبة المحبوبة التي فقدها الشاعر في السنين التي خلت، فقد مثلت الأطلال المرأة ومثل غياب المرأة الموت الذي لا يحتمله الشاعر لذلك كان الدعاء على الأطلال .

ومنه قول الشاعر الحسن بن هانئ (من الطويل) :

لِمَـــنْ طَلَـــلٍ عَـــاري المَحَـــلِّ دَفِـــينُ عَفَـــتْ آيُـــهُ إلا خَوالـــدُ جُـــونُ

كَمَـــا اقْتَرَنَـــتْ عنـــدَ المَبِيْـــتِ حَمَـــائِمٌ غَرِيْبَـــاتٌ مُمِـــى مـــا لَهُـــن وُكُـــونُ

دِيَـــارُ التـــي أَمَّـــا جَنـــى رَشَـــفاتِها فَيَحلـــو وأَمَّـــا مَسُّـــها فَيَلِـــينُ

وَمَـــا أَنصَـــفَتْ أَمَّـــا الشُّـــحُوبُ فَظَـــاهِرٌ بِـــوَجْهِي وأَمَّـــا وَجهُهـــا فَمَصُـــونُ[3]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص11).

(2) المرجع السابق ، ص32.

(3) المرجع نفسه ، ص849.

لقد مثل فراق المحبوبة هاجساً كبيراً للشعراء فزهدوا في الحياة وتمنوا الموت إذا لم يكن اللقاء هو الهدف المنشود، كما في قول الشاعر قطري بن الفُجاءة المازني (من الطويل) :

لَعَمْـــرُكَ إِنِّـــي فـــي الحَيَـــاةِ لَزَاهِـــدٌ وفـــي العَـيْشِ مـــا لَـــمْ أَلْـــقَ أُمَّ حَكِـــيمِ[1]

فقد زهد الشاعر في حياته إذ لم يلق محبوبته، وهو يتمني الموت على أن يكون هذا الفراق وهو ما يؤكده أسلوب القسم في بداية البيت .

لقد شكلت ألفاظ البعد والهجر والبين حقلاً دلالياً ذا صلة وثيقة بلفظ المرأة حيث ارتبطت هذه الألفاظ بخطابات الشعراء وعواطفهم المتحدثة عن المرأة وبُعدِها، وارتباط هذا البعد بالموت كما في قول الشاعر[2] (من الطويل) :

لَعَمْـرُكَ إِنِّـي يـومَ بـانُوا ولَـمْ أَمُـتْ خُفَاتَـــاً علـــى آثَـــارِهِم لَصَـــبُورُ
غَـــدَاةَ المُنَقَّـــى إذ رُمِيـــتُ بِنَظْـــرَةٍ ونَحـــنُ علـــى مِـــثْنِ الطَّريـــقِ نَســـيرُ
وقُلـتُ لِقَلبِـي حـينَ خَـفَّ بـه الهَـوَى فَكَـــادَ مـــن الوَجـــدِ المُبِـــينِ يَطِيـــرُ
أَهـــذا ولَمَّـــا يَمْـــضِ لِلبَـــينِ لَيلَـــةً فَكَيـــفَ إذا مَـــرَّتْ عليـــهِ شُـــهُورُ؟
وأصـــبَحَ أعـــلامُ الأَحِبّـــةِ دونهـــا مـــن الأرضِ غَـــوْلٌ نَـــازِحٌ ومَسِـــيرُ
وأَصـبَحْتُ نَجـدِيَّ الهَـوَى مُـتْهَمَ النَّـوى أَزِيـــدُ اشـــتِيَاقَاً أَن يَحِـــنَّ بَعِيـــرُ
عَسَـى اللهُ بعـدَ النَّـأيِ أنْ تُسْـعِفَ النَّـوى وَيُجْمَـــعُ شَـــمْلٌ بَعـــدَهَا وسُـــرورُ[3]

فقد ارتبط فراق المرأة بالموت، وما أنجى الشاعر من هذا الموت الفجائي إلا الصبر، وتمني جمع الشمل بعد هذا الفراق .

ولا يزال تمنى رجوع الزمن الأول معلقا بوجدان الشعراء فلم تزل الأطلال والأماكن عالقة في أذهانهم يتذكرون ما خلا لهم من أيام سعيدة فيها كما في قول الشاعر عُقَيْل بن العَرَنْدَسِ

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص221).

(2) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص550).

الكِلابيُّ (من البسيط) :

يـــا دارُ بـــينَ كُلَيّـــاتٍ وأَظفـــارِ والحُمَّتَـــــينِ سَـــــقَاكِ اللهُ مـــــن دارِ

علـى تَقَـادُمِ مـا قَـدْ مَـرَّ مِـنْ زَمَـنٍ مَـع الـذي مَـرَّ مِـنْ رِيـحٍ وأَمطَـارِ

وَقَـــد أَرى بِـــكِ والأَيَّـــامُ صـــالِحَةٌ بِيضَـــاً عقَائـــلَ مِـــنْ عُـــونٍ وَأَبْكَـــارِ

فِـــيهِنَّ عُثْمَـــةُ لا يَملُلـــنَ عِشْـــرَتَهَا ولا عَلِمـــنَ لهـــا يومـــاً بِأَســـرارِ

إِذْ يَحسَـبِ النـاسُ أَنْ قَـدْ نِلـتَ نَائِلَهَـا عَفْـــوَاً وَأَنْـــتَ عليهـــا عاتِـــبٌ زارِ[1]

وإن كان منظر الأطلال وبكائها والتأسف على ما فات منها ومن كان فيها أحد الدلالات التي تعالقت بشدة مع لفظ المرأة التي شكلت أحد عوامل الموت والفناء، فقد كان للظعائن والظاعنين دور كبير أيضاً في تشكيل ألفاظ هذا الحقل الدلالي، فقد دلت كلمة الظعائن على المحبوبة المرتَحِلة التي لا أمل في رجوعها، كما في قول الشاعر الطِّرِمَّاح بن حكيم الطائي (من الطويل):

ومَـا تُنْسِـنِي الأَيَّـامُ لا أَنْـسَ مَيْعَـةً مِـنَ العَـيْشِ إِذْ أَهْـلُ الصَّـفاءِ جَمِيـعُ

وإِذ دَهْرُنـــا فيـــهِ اغتِـــرارٌ وَطَيْرُنَـــا سَـــوَاكِنُ فـــي أَوْكَـــارِهِنَّ وُقُـــوعُ

كـــأَنْ لَـــمْ يَرُعْـــكَ الظَّـــاعِنُونَ ألا بَلَـــى وَمِثْـــلُ فُـــراقِ الظَّـــاعِنِينَ يَـــروعُ[2]

لقد وظف شعراء الحماسة الشجرية المرأة في الدلالة على الموت وتمنيه مخافة الفراق، فتمنى الشاعر الحياة معها أو الموت معها أيضاً، فلم يعد الشعراء يستطيعون البقاء دونها حتى في الموت، كما في قول الشاعر جميل بثينة(من الكامل) :

لقَـــد أَرِقَـــتْ عَينِـــي ودَامَ سُـــفُوحُهَا وأَصـــبَحَ مـــن نفســـي سَـــقِماً صَـــحِيحُهَا

فَـــلا أَنـــا أَرجُـــو أَن تَعِـــشَ سَـــوِيَّةً ولا المـــوتُ فيمـــا قَـــدْ شَـــجَاهَا يُرِحُهَـــا

فيـــا لَيتَنَـــا نَحْيَـــا جَمِيعـــاً وَأَنْ نَمُـــتْ يُوافِـــقُ فـــي المـــوتى ضَـــرِيحِي ضَـــرِيحُهَا

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص358).

(2) المرجع السابق ، ص531.

فَمَـا أَنـا فـي طُـولِ الحيـاةِ بِراغِـبٍ إذا قِيـلَ قَـدْ سُـوّي عَلَيهَـا صَـفِيحُهَا[1]

فالشاعر لا يريد للفراق أن يتحقق حتى في الموت أراد أن تكون القبور متجاورة، وهذا دليل على أهمية المرأة، وحب الرجل لها والتعلق بها حتى في الموت .

لقد مثلت المرأة أسباب الموت عند شعراء الحماسة الشجرية فكان بينها وفراقها أحد أهم أسباب هذا الموت وهو ما نلمسه في قول الشاعر[2] (من البسيط) :

قَالَـتْ وَمَـدَّتْ يـداً نَحْـوِي تُـوَدِّعُنِي وحيـرةُ البـينِ تَـأبى أنْ أَمُـدَّ يَـدَا

أَمَيِّـتٌ أنـت يـا هـذا ؟ فقلـتُ لهـا: مَـنْ لَـمْ يَمُـتْ يَـومَ بَـيْنٍ لَـمْ يَمُـتْ أَبَـدَا[3]

فقد مثلت المرأة الموت والفناء في الأبيات السابقة، لإنسان حائر لا يعي ما يجري حوله من هول المصيبة التي تتعلق بحياته وكينونته واستمراريته ، فقرر أن الفراق يساوي الموت .

المحور الثاني : استمرار الحياة والنوع

رغم ما صوره الشعراء في الصورة السابقة للمرأة من دلالات موت وفناء وانتهاء الحياة إلا أنهم رسموا صورة أخرى مقابلة للصورة السابقة ، فمنحوا المرأة دلالات الخصب والنماء والحياة والخلود فقد كانت المرأة بمثابة العامل الأهم لاستشراف المستقبل المزهر إذ لا حياة بدونها ، لقد رسم الشعراء صورة المرأة من خلال ما تناولوه من أوصاف في خطاباتهم الشعرية فوصفوها بالسحابة وما تحمله من دلالات الخصب والنماء والحياة المتجددة كما في قول الشاعر جرير (من البسيط) :

ما استَوْصَفَ النـاسُ من شيء يرُوقُهمُ إلاّ رأَوا أُمَّ عَمْـرو فَـوْقَ مـا وَصَـفُوا

كَأنّهَـا مُزْنَـةٌ غَـرّاءُ، رائحَـةٌ أوْ دُرّةٌ لا يُـوَارِي ضَـوْءها الصَّـدَف[4]

فقد وصف الشاعر أم عمرو بأنها مزنة تحمل كل أسباب الحياة، كما منح هذه الحياة معاني الإضاءة والإشراق من خلال تشبيهها بالدرة النفيسة .

ومنه قول الأخطل (من الطويل) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص505).

(2) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم اقف على القائل .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص636).

(4) المرجع السابق ، ص658.

أَسِـيْلَةَ مَجـرَى الـدَّمعِ خَفَّاقَـةَ الحَشَـا مِـنَ الهِيْـفِ مِبْـرَاقُ الترائِـبِ والنَّحـرِ

مِـن الجَازِيَـاتِ الحُـورِ مَطلَـبُ سِـرِّهَا كَبِـيضِ الأَنُـوقِ المُسـتَكَنَّةِ فـي الـوَكْرِ

وإِنِّـي وإِيَّاهَـا إذا مـا لَقِيتُهَـا لَكَالمـاءِ مِـنْ صَـوبِ السّـحابَةِ والخَمـرِ[1]

لقد منحت المرأة الشاعر كل أسباب البقاء، فببقائها حياته، وبقربها أنسه، كما في قول الشاعر جميل (من الطويل) :

أَلَـمْ تَعْلَمِـي يـا عَذبَـةَ الرِّيـقِ أَنَّنِـي أَظَـلُّ إذا لَـمْ أُسْـقَ رِيقَـكِ صـادِيَا[2]

فالصادي شديد العطش، المعرض للموت والهلاك، ولا منجي من هذا الموت المحتم إلا ريق المحبوبة الذي يُذهِب الظمأ، فالمحبوبة كالماء للعطشان، تمنح الحياة وتؤكد معاني الخصب والنماء والاستمرار .

لقد مثلت المرأة معني الحياة المتمثلة بالماء النازل من السماء حتى وإن كان الوقت صيفاً كما في قول الشاعر الحُسَين بن مُطَير الأسدي (من الطويل):

وفـي الحَـيِّ غَـرَّاءُ الجَبِـينِ كَأَنَّهَـا غَمَامَـةُ صَـيفٍ مُسْـتَهَلٌّ صَـبيرُهَا[3]

لقد شكل شعراء الحماسة الشجرية عواطفهم في هذا الحقل من خلال ثنائية متضادة ، عبروا من خلالها عن مشاعر متناقضة، هي أشبه ما تكون كجدلية الموت والحياة، فالمرأة الموت في تعبيرهم عن عواطفعم من ألم البعد والفراق وبلى الديار حين وقفوا على الأطلال، والمرأة الحياة في وجودها تكون أسباب الحياة، وفي ريقها العذب ارتواء من شدة العطش، ونجاة من موت محقق .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص509).

(2) المرجع السابق ، ص504.

(3) المرجع نفسه ، ص562.

المبحث الرابع : حقل المشاعر والأحاسيس

الحب واللقاء والهجر

ارتبطت مفردات هذا الحقل ارتباطاً كبيراً بمعاني الغزل في التعبير عن معني الحب وما يصاحبه من لقاء وهجر و بعد في شعر شعراء الحماسة الشجرية، كما كان لعناصر الطبيعة حضور كبير أيضاً في تشكيل هذا الخطاب الشعري وقد تعددت مفردات هذا الحقل وانتشرت انتشارا واسعا صاحبه دلالات مختلفة للتعبير عن حالة معينة من حالات الحب المتعددة ، مثل (الحب، والشوق، الهجر، الطيف، الخيال، إخلاف الوعد، الصبابة، اللوعة، البين، الوداع العذاب، الواشي، العاذل، إلى غير ذلك من المفردات). لقد شكلت تلك المفردات حقلاً دلالياً حيث استعمل الشعراء هذه الألفاظ للتعبير عن حالة معينة من حالات الحب المختلفة والمتعددة ومما جاء معبراً عن عاطفة الحب الجياشة قول جميل (من الطويل) :

ألـم تعلمـي يـا عذبـةَ الرّيـقِ أنّنـي ظـلٌ ، إذا لـم أُسـقَ رِيقَـكِ ، صـاديا

وإنّـي لَتُثنينـي الحفيظـةُ كُلَّمـا لقِيتُـكِ يومـاً، أن أبُثّـكِ مـا بِيـا

وإنّ لأَخشـى أنْ أَمُـوتَ فُجـاءةً وفـي الـنفسِ حاجـاتٌ إليـكِ كمـا هيـا

وقـالوا: بـهِ داءٌ قـدْ أَعيـا دَواؤُه وقـد علمـتْ نفسـي مكـانَ دوائيـا [1]

لقد عبَّر الشاعر عن عاطفته الجياشة من خلال استعمال عدة ألفاظ تكمل دلالاتها دلالات بعض، فقد بدأ الشاعر بنداء محبوبته بـ (يا عذبة الريق) ، ثم تلاه بعدة ألفاظ ساهمت في بناء دلالات النص مثل (صاديا، أبثك، الداء ، الدواء) وهذه الألفاظ لها دلالاتها في النصوص التي تتحدث عن عاطفة الحب .

وقال كُثير (من الطويل) :

أَبَـى القلـبُ إلا أُمَّ عمـروٍ وبُغِّضَـتْ إلـيَّ نسـاءٌ مـا لَهُـنَّ ذنـوبُ [2]

فقد عبَّر الشاعر عن معاني حبه الفياضة لمحبوبته بطريق جديد استخلصه الشاعر من بين المتناقضات في النص، فبغض باقي النساء هو دليل حبه الشديد لمحبوبته .

ومما جاء في هذا الحقل دلالة على فاجعة البعد والبين قول الشاعر(من البسيط) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص 504).

(2) المرجع السابق ، ص 527.

قالــت ومَــدَّتْ يَــدَاً نَحــوي تُــوَدِّعُنِي وحِيــرةُ البــينِ تَــأبى أنْ أَمُــدَّ يَــدَا

أَمَيِّــتٌ أنــتَ يــا هــذا ؟ فقلــتُ لهــا: مـنْ لـمْ يَمُـتْ يَـومَ بَـيْنٍ لـمْ يَمُـتْ أَبَـدَا[1]

فقد استعان الشاعر بكلمة البين أي الفراق والوداع في تشكيل عاطفته الجياشة المسيطرة في إبراز الحالة النفسية التي يمر بها، حيث شكَّلت هذه الكلمة نقطة ارتكاز مضيئة في النص، كما مثَّلت هذه اللفظة أيضاً بؤرة مركزية، تنطلق منها معاني البؤس والشقاء التي ألمت بالشاعر وهو ما أبرزه عنصر الحوار بين الشاعر ومحبوبته، فقد مثلت حالة البعد والفراق للشاعر حالة موت أبدي .

ومما جاء أيضاً في هذا الحقل الدلالي وصف لحالة الوداع تصاحبه الدموع وإقرار تام من الشاعر بذهاب صبره قول الشاعر[2] (من الطويل) :

تُــوَدِّعُنِي والــدَّمْعُ يَجْــرِي كأنّــهُ لآلٍ وَهَــتْ مِــنْ سِــلْكِها تَتَحَــدَّرُ

وتســألُنِي هَــلْ أنــتَ بِــي مُتَبَــدِّلٌ؟ فَقُلــتُ : نَعَــمْ سُــقْمَاً إلــى يَــومِ أُحْشَــرُ

فَقالــتْ :تَصَــبَّر لا تَمُــتْ بــي صَــبَابَةً فَقُلْــتُ لهــا : هيهــاتَ مــاتَ التَّصَــبُّرُ[3]

فقد تكاثفت مفردات هذا الحقل على إظهار الحالة النفسية التي يمر بها المحبان من بكاء ودمع غزير كاللآليء التي انفرطت من عقد ثمين، فتحدرت في كل مكان، والسقم، والصبر، والصبابة في حوار طويل أبرز الحالة النفسية القلقة أيضاً للمحبوبة التي تخشى النسيان، فقد تضافرت هذه المفردات على إبراز حالة المحبين جميعاً.

ومما جاء في هذا الحقل، الجفاء الذي يلاقيه المحب من محبوبته، حيث يقول الشاعر ابن المعتز(من الوافر) :

بُلِــتُ بِشَــادنٍ كالبــدرِ حُسْــناً يُعَــذِّبُنِي بــأنواعِ الجَفــاءِ

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص636).

(2) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص636).

ولـــيْ عَينـــانِ دَمْعُهُمَـــا غَزِيـــرٌ وَنَومُهُمـــا أَعَـــزُّ مِـــنِ الوفـــاءِ[1]

ومما جاء في هذا الحقل، حالة الذل التي يلاقيها العاشق الولهان كما في قول الشاعر أبي عليّ بن الحسين بن شِبْل(من الكامل) :

يـا قلـبُ مـا لَـكَ لا تفيـقُ وَقَـدْ رَأتْ عَينـــاكَ ذُلَّ مَصَـــارعِ العُشَّـــاقِ

فَتَكَـتْ بِـكَ الحَـدَقُ المِـراضُ وَلَـمْ تَـزَلْ تُشـقِي القُلُـوبَ جِنايَـةَ الأحـداقِ[2]

وقد سعى شعراء الحماسة الشجرية في تشكيل خطابهم الشعري إلى استعمال كلمة الواشي والعاذل، لما يلاقونه من ألم شديد من هؤلاء الناس الذين ما زالوا يتربصون بهم ويفسدون بينهم ومن ذلك عروة بن حُزام العُذري (من الطويل):

تكنّفنـي الواشـونَ مـنْ كـلِّ جانـبٍ ولـو كـانَ واشٍ واحـدٍ لكفـاني

إذا مـا جلسـنا مجلسـاً نسـتلذّهُ تَواشَـوا بِنَـا حتـى أَمَـلَّ مكـاني

ألا لعـنَ اللهُ الوشـاةَ وقـولهمْ قُلاَنَـةُ أَمْسَـتْ خُلَّـةٌ لِفُـلاَنِ

إذَا رَامَ قلبـي هَجْرَهَـا حـالَ دونَـه شَـفِيعانِ مـن قَلْبِـي لهـا جَـدِلانِ

إذَا قلـتُ لا قـالا: بلـي، ثـمَّ أَقْـبلا جَمِيعـاً علـى الـرَّأْيِ الـذي يَرَيـانِ

ألا ليـتَ كـلَّ اثنـينِ بينهمـا هـوىً مـنَ النّـاسِ والأنعـامِ يلتقيـانِ[3]

ومما جاء أيضاً في هذا الحقل إبراز حالة الوقيعة التي أحدثها الواشون بين المحب ومحبوبته فوصفته بخائن العهود كما في قول الشاعر أبي الجوائز الواسطي(من مجزوء الكامل):

واعجبـاً مِـنْ قولِهـا خـانَ عُهُـودي وَلَهـا

وَحَـقَ مَـنْ صَـيَّرَني وَقفـاً عَلَيهـا وَلَهـا

مـا خَطَـرَت بِخَـاطِرِي إلا كَسَـثْنِي وَلَهـا[4]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص642).

(2) المرجع السابق ، ص643.

(3) المرجع نفسه ، ص523.

(4) المرجع نفسه ، ص644.

لقد سعى شعراء الحماسة الشجرية في النصوص السابقة إلى تشكيل عاطفة البعد والفراق من خلال عدد كبير من المفردات التي شكلت حقلاً دلالياً يموج بكل نوازع النفس الإنسانية، حيث ظهرت فيه (أنا) الشعراء بشكل بارز جلي، حيث أنهم تحدثوا عن تجارب شعرية خاصة عاشوا كل لحظاتها، وحركاتها وسكناتها، فكان الفراق هو الهاجس الأول في حياة المحب، يكتوي بناره التي ما إن يقل لهيبها ويغطيها الرماد، إلا وأججها الشوق مرة أخرى وأعاد الشاعر إلى حالته النفسية مجدداً، يبث لواعج نفسه المحرومة .

وإذا كان الفراق أحد محاور هذا الحقل الدلالي، فقد كان للقاء دور هام أيضاً، حيث مثل هذا المحور تطلعات الشاعر وجسد أمله الذي يرنو إليه، وراحته النفسية المنبثقة من خطاباته بهذه اللقيا . فقد كان اللقاء هو الشاغل الوحيد للشاعر يتحين الفرصة المناسبة لهذا اللقاء بعيداً عن العيون .

ومما جاء في حماسة ابن الشجري مجسداً لهذا اللقاء قول الأخطل (من الطويل) :

أَسِـيْلَةَ مجْـرى الـدَّمْعِ خَفَّاقَـةَ الحشـا مــن الهِيْــفِ مِبــراقُ الترائِــبِ والنَّحْــرِ

مِـــنَ الجازِيَـــاتِ مَطلَـــبُ ســـرِّهَا كَبِـيْضِ الأَنُـوقِ المُسـتَكَنَّتُ فـي الـوَكْرِ

وَ إِنِّـــي وإِيَّاهـــا إذا مـــا لقيتُهَـــا لكَلمـاءِ مِـنْ صَـوْبِ السَّـحابةِ والخَمـرِ[1]

ومنه قول الشاعر الأحوص بن محمد الانصاريُّ (من الطويل) :

خَلِـــيلانِ باحـــا بِـــالهَوَى فَتَشَـــاحَنَتْ أقارِبُهـــا فـــي وَصْـــلِه وأَقَارِبُـــهْ

أَلا إنَّ أَهْـوى النـاسِ قُرْبَـاً ورؤيَـةً وَرِيْحَـاً إذا مـا الليـلُ غـارتْ كَواكِبـهْ

ضَـجِيْعٌ دَنَـا مِنِّـي جَـذِلْتُ بِقُرْبِـهِ فَبَـاتَ يُمَنِّنِـي وَبِـتُّ أُعَاتِبُـهْ[2]

فقد شكلت الألفاظ (الهوى، الوصل ، القرب، الضجيع) حقلاً دلالياً عبر الشاعر من خلاله عن عاطفة الحب، وفرحه باللقاء، حيث ربط هذه المفردات بالزمن كما هو واضح في البيت الثاني وهو الوقت المحبب للقاء بعيداً عن العيون .

ومن علامات اللقاء البكاء كما في قول ذي الرُّمَّة (من الطويل) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص509).

(2) المرجع السابق ، ص520.

وَلَمّــا تَلَاقَيْنَــا جَــرَتْ مِــنْ عُيُونِنــا دمــــوعٌ كَفَفْنــــا فَيْضَــــها بالأَصَــــابِعِ

وَنِلْنَــا سِــقاطَاً مِــن حَــدِيثٍ كأَنَّــهُ جَنــى النَّحــلِ مَمْزُوجَــاً بِمَــاءِ الوَقَــائِعِ[1]

ومنه قول الشاعر علي بن الجهم (من الطويل) :

سَــقَى اللهُ لَــيْلاً ضَــمَّنَا بعــد هَجْعَــةٍ وَأَدْنَــــى فُــــؤَاداً مــــن فُــــؤادٍ مُعَــــذَّبِ

فَبِتْنَــا جَمِيعــاً لَــوْ تــراقُ زُجَاجَــةٌ مِــنَ الــرَّاحِ فيمــا بَيْنَنَــا لَــم تَسَــرَّبِ[2]

والظاهر أن الشعراء قد حنوا إلى لقاء المحبوبة ، فجاءت مشاعرهم فياضة بكل أنواع الأحاسيس النابعة من الحرمان والبعد في تشكيل عاطفة اللقاء التي قليلاً ما كانت تتحقق على أرض الواقع فاستعان الشعراء بطيف الخيال الزائر ليلاً في تحقيق هذا اللقاء فكان اللقاء في المنام . فمن مفردات هذا الحقل أيضاً الطيف والخيال وزيارة المحبوبة في المنام ليلاً قول الشاعر الرضي (من الخفيف) :

إنّ طيــــف الخيــــال زار طُروقــــاً والمطايــــا بــــينَ القنــــان فَشَــــغبِ

فــــوق أكــــوارِهنَّ أنضــــاءُ شــــوقٌ طَرِبــــوا بــــالغرام دون الركــــب[3]

لقد حقق الطيف الزائر ليلاً اللقاء المرجو، وإن كان اللقاء هنا لقاء الروح المعبر عن أسمى معالم الحب، لتعذر اللقاء الحقيقي، فقد زار طيف الخيال الشاعر مراراً فأجج نار الشوق .

ومنه قول الشاعر عمرو بن قميئة (من المتقارب) :

نأتــــــكَ أُمامــــــةُ إلا ســــــؤالا وإلا خيــــــالا يــــــوافي خيــــــالا

يُــــوافي مــــع الليــــل مُســــتوطِناً ويــــأبى مــــع الصــــبح إلا زِيــــالا

خيــــالٌ يُخَيِّــــلُ لــــي نيلَهــــا ولــــو قَــــدَرَتْ لــــم تُخيِّــــل نــــوالا[4]

ومنه أيضاً الدعاء بالسقيا لهذا الطيف المؤرق كما في قول الشاعر جِرانُ العودِ النُمَيّري(من البسيط):

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص685).

(2) المرجع السابق ، ص689.

(3) المرجع نفسه ، ص627.

(4) المرجع نفسه ، ص612.

سَــقْيَاً لِــزَوْرِكَ مِــنْ زَوْرٍ أَتَــاكَ بــه حَــدِيثُ نَفسِــكَ عَنْــهُ وَهْــوَ مَشــغُولُ[1]

ومن أمثلة الدعاء بالسقيا أيضاً قول الشاعر عبد الله بن الزبير الأسدي(من الكامل):

سَــقْيَاً لِطَيْفِــكِ مِــنْ خيــالٍ طــارقٍ وَلَّــى وحُسْــنُ حَدِيثــهِ لَــمْ يُســأمِ[2]

ومنه قول البحتري (من الطويل):

وإنّــي، وإنْ ضَــنّتْ علــيّ بِوُدّهــا لأَرْتَــاحُ مِنْهَــا للخَيَــالِ المُــؤرّقِ

يَعــزُّ عَلَــى الوَاشِــينَ، لَــوْ يَعْلَمُونَهــا لَيَــالٍ لَنَــا نَــزْدارُ فيهــا، وَنَلْتَقــي

فَكَــمْ غُلّــةٍ للشّــوْقِ أَطْفــأتُ حَرّهــا بطَيــفٍ متــى يَطــرُقْ دُجَــى اللّيــلِ يَطــرُقِ

أَضُــمُّ عَلَيْــهِ جَفْــنَ عَيْنــي تَعَلّقــاً بِــهِ، عنــدَ إجــلاءِ النّعــاسِ المُرَنّــقِ [3]

وقال الشاعر نُصَيب في هذا الحقل الدلالي (من الطويل) :

تَــأَوَّبَنِي طيــفُ الخيــالِ المُــؤرّقُ هُــدوءاً فَهَــبَّ الآلــفُ المُتَشَــوّقُ

مُروُعــاً فَلَمَّــا لــمْ أَجِــد غَيْــرَ فِتْيَــةٍ نِيَــامٍ وأَكــوارٍ لَــدَيهِنَّ أَينُــقُ

تَمَنَّيــتُ أَنَّ الليــلَ حَــوْلٌ وأَنَّنــي وَزَينــبَ طــولَ الحــولِ لا نَتَفَــرَّقُ [4]

فقد أوقد هذا الطيف المؤرق نيران الشوق، فتمنى أن يطول الليل فيصبح عاماً، يجتمع بمحبوبته طوال هذا العام فلا يفرقه أحد . فقد صبَّ الشاعر عاطفته من خلال عدة بنيات أسلوبية ظاهرة في النص جمعت الكثير من المشاعر والأحاسيس فشكلت هذه البنيات بترابطها بديع الدلالات التي تفتق عنها ذهن الشاعر في تشكيل خطابه الشعري فاستعمل الفعل تأوبني أي تردد عليه كثيرا هذا الطيف الذي وصفه بالمؤرق، فأشعل نار الشوق، فانبثقت الدلالات الإيحائية للتعبير عن هذه الأحاسيس، وقد فجر الشاعر طاقات اللغة الكامنة من خلال استعماله للفعل تمنيت وهو بهذا التمني غير المعقول واللا متحقق إطلاقاً في تمني أن يكون الليل طويلاً كالحول ليدلل

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص609).

(2) المرجع السابق ، ص610.

(3) المرجع نفسه ، ص619.

(4) المرجع نفسه ، ص625.

على معاني الفقد والضياع التي ألمت بالشاعر .

والملاحظ على ألفاظ هذا الحقل الدلالي المرتبط بالغزل، سهولة ألفاظه ورشاقتها، وأنها تضج بالقيم الانفعالية المستمدة من عمق العاطفة المتوقدة [1].

الغربة والحنين

تمثل الغربة والحنين تجربة عاشها معظم الناس، ولكن الشعراء كانوا أكثر الأشخاص إحساساً بها، فأصبحت أحد أهم مكونات شخصية الشاعر، حيث انعكست هذه التجربة على صفحات شعراء الحماسة الشجرية، فكونت تجارب اتسمت بالذاتية والخصوصية لكل شاعر على اختلاف واقعه وتجربته الخاصة، ولكن المكون العام لهذه التجربة كان متمثلاً في الغربة عن الوطن مع اختلاف أسباب هذه الغربة من شاعر إلى آخر .

ويمكن تعريف الغربة حسب معاني النصوص الواردة في خطابات شعراء الحماسة الشجرية. بأنها البعد المكاني عن الوطن طوعاً أو قسراً والنزوح عنه [2]. ويمكن تعريف الحنين بأنه الشوق وتوقان النفس الذي يكشف مدى معاناة الإنسان في ديار الغربة بعيداً عن الوطن[3].

لقد كان الحنين المتجدد المتوهج في نفس الشاعر سبباً عن الغربة التي ألمت به فكان للغربة والحنين معاً دور بارز في تشكيل الخطاب الشعري الفياض بالعاطفة المتوقدة العاشقة للديار بكامل ملامحها وتفاصيلها فمثلت هذه العاطفة للشاعر "قوة تجعل حنينه للوطن تجربة متجددة يؤججها تجدد المنازل والمنافي التي يحل بها "[4].

لقد كانت تفاصيل الوطن المتجذرة في ثنايا القصائد خير معين في مواجهة أمواج الشوق الجارفة للوطن، فاستعان بها الشعراء في تجسيد لوحة المعاناة والفراق والبعد والألم، فذكروا

---

(1) ينظر ، ابن الأثير ، المثل السائر (ج1/275).

(2) ينظر ، الجبوري ، الحنين والغربة في الشعر العربي (ص17).

(3) ينظر ، الخليلي ، الحنين والغربة في الشعر الأندلسي (ص18).

(4) أبو علي ، عناصر الإبداع الفني في شعر عثمان أبو غربية (ص28).

تفاصيل أوطانهم، شجرها، وأزهارها، وأقمارها، ونجومها، وشمسها، وريحها وأماكن كثيرة ارتبطت بوجدان الشعراء فقد كانت عناصر الطبيعة خير أنيس لهم في غربتهم .

وقد تواترت الألفاظ المكونة لهذا الحقل الدلالي فكثر الحديث عن (الغربة، الحنين، الجوى الدمع، البكاء، الصبابة، الصبر، الهجر . ممتزجة بالكثير من عناصر الطبيعة) .

ومما جاء من هذا الحقل قول الشاعر ابن ميادة ، طال بعده عن بلاده عندما كان ملازماً للوليد بن يزيد (من الطويل) :

أَلا ليـــتَ شِـــعْرِي هَـــلْ أَبِيـــتَنَّ لَيلَـــةً بِجَـــرَّةِ ليلـــى حيـــثُ ربَّتنِـــي أَهْلِـــي؟
وهَـلْ أَسْـمَعَنَّ الـدهرَ أصْـواتَ هَجْمَـةٍ تَطَلَّـعُ مِـنْ هَجْـلٍ خَصِـيبٍ إلـى هَجْـلِ
بِـــلادٌ بهـــا نِيطَـــتْ عَلـــيَّ تَمَـــائِمي وَقُطِّعْـــنَ عَنّـــي حِـــينَ أَدْركَنـــي عَقلـــي
فـإِنْ كُنْـتَ عَـنْ تِلـكَ المَـواطِنِ حابِسِـي فَـأَفْشِ عَلـيَّ لـرِّزقَ واجمـع إذن شـملِي [1]

لقد شكلت الأبيات السابقة عاطفة جياشة في الحنين إلى الوطن مسقط رأس الشاعر الذي طال غيابه عنه، وهو ملازم للأمير غير مضطر إلى هذا البعد، ومع ذلك كان هناك اشتياق كبير للرجوع، من خلال عدة ألفاظ ساهمت في بناء هذه العاطفة (أبيتن ليلة، حيث ربتني أهلي نيطت عليَّ تمائمي) فقد ساهمت هذه الألفاظ المنتمية إلى هذا الحقل في تشكيل هذه العاطفة المتوقدة، التي يستدل عليها المتلقي من خلال الألفاظ التي استعملها الشاعر لما تحمله من أبعاد دلالية كبيرة . وإذا كان هذا هو حال الشاعر الذي كان بعده عن وطنه اختياراً ، فكيف شكَّل الشعراء الآخرون الذين أبعدوا عن بلادهم قسراً عاطفة الغربة والحنين ؟ لقد كانت العاطفة جياشة تموج بمختلف الدلالات تارة الغربة وتارة الحنين، وتمني الرجوع، وتذكر كل تفاصيل الأرض والوطن، كما في قول الشاعر محمد بن عبد الملك الفقعسي (من الطويل) :

نَفَـــى النَّـــوْمَ عَنِّـــي فَـــالْفُؤَادُ كَئِيـــبُ نَوَائِـــبُ هَـــمٍّ مَـــا تَـــزَالُ تَنُـــوبُ
أَلا ليـــتَ شِـــعْرِي هَـــلْ أَبِيْـــتَنَّ لَيلَـــةً بِسَـــلْعٍ ولـــم تُغْلَـــقْ عَلَـــيَّ دُرُوبُ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص571).

وَهَـــلْ أُحُـــدٌ بَـــادٍ لَنَـــا وكَأَنَّـــهُ حَصَـــانٌ أَمـــامَ المُقْرَبَـــاتِ جَنِيْـــبُ

يَخُـبُّ السَّـرابُ الضَّـحْلُ بينـي وبَينَـهُ فَيَبـــدُو لِعَيْنِـــي تـــارةً ويَغِيْـــبُ

وإِنَّ شِـــفَائِي نَظْـــرَةٌ لـــو نَظَرْتُهَـــا إِلَـــى أُحُـــدٍ وَالْحَرَّتَـــانِ قَرِيـــبُ

وَإِنِّـــي لَأَرْعَـــى الـــنَّجْمَ حَتَّـــى كَـــأَنَّنِي عَلَـــى كُـــلِّ نَجْـــمٍ فِـــي السَّـــمَاءِ رَقِيـــبُ

وَأَشْـــتَاقُ لِلْبَـــرْقِ الْيَمَـــانِيِّ إِنْ بَـــدَا وَأَزْدَادُ شَـــوْقًا أَنْ تَهُـــبَّ جَنُـــوبُ (1)

لقد أُبعد الشاعر عن وطنه قسراً فكان هذا البعد كالنائبة التي حلت عليه ففؤاده كئيب مُعلق بوطنه يتمنى أن ينظر نظرة واحدة عليه فهذه النظرة هي الشفاء، كما استعان الشاعر بعناصر الطبيعة في تشكيل عاطفته .

لقد بلغت عاطفة الغربة والحنين مبلغها في نفوس الشعراء يحدوهم الأمل بالعودة فيتذكرون الأوطان ويحنون إليها، ويسيطر عليهم هاجس الموت قبل أن يعودوا كما في قول الشاعر(2) (من الطويل) :

كَـــأَنَّ فُـــؤَادِي طَـــائِرٌ فـــي حُبالَـــةٍ إِذا قِيْـــلَ هَـــذا بالحِجَـــازِ غَرِيـــبُ

وأَرتـــاحُ للبَـــرقِ اليَمَـــانِي كَـــأَنَّنِي لَـــه حِـــينَ يَجـرِي فـــي السـماءِ نَسِـيبُ

فيـــا لَـــكَ مِـــنْ دَمْـــعٍ كَـــأَنَّ حُبابَـــهُ لآلـــئُ سِـــلْكٍ خَـــانَهُنَّ ثُقُـــوبُ

فَهَـــلْ عَائِـــدٌ قبـــلَ الممـــاتِ فَرَاجِـــعٌ علـــى عَهْـــدِهِ دَهْـــرٌ إِلـــيَّ حَبِيـــبُ (3)

ومنه قول الشاعر يحيى بن أبي طالب اليَماميُّ (من الطويل) :

أيـا أثـلاتِ القـاعِ مـن بطـنِ تُوضَـحِ حنينـــي إلـــى أظلالِكُـــنَّ طويـــلُ

ويـا أثـلاتِ القـاعِ قـدْ مَـلَّ صُـحبَتي سُـــرايَ فهـــل فـــي ظلِّكُـــنَّ مَقيـــلُ؟

أَلا هَـل إلـى شَـمّ الخُزامـى وَنَظـرةٍ إلـى قَرقَـرى قبـلَ الممـاتِ سـبيلُ؟(4)

ومنه قول ابن الأعرابي (من الطويل) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص566).

(2) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص586).

(4) المرجع السابق ، ص567.

ألا أيُّهَــا البــرقُ الــذي بــاتَ يَرتَقِــي وَيَجْلُــو دُجــى الظَّلمــاءِ أَذْكَرتَنِــي نَجــدا

وَهَيَّجْتَنِــي مِــنْ أَذرُعــاتَ ومــا أرى بِنَجــدٍ علــى ذي حاجَــةٍ طَــرِبٍ بُعــدا

أَلَــمْ تَــرَ أَنَّ الليــل يَقْصُــرُ طولــهُ بِنَجــدٍ وتَــزدادُ الرِّيــاح بــه بَــرْدا؟[1]

وقد وظف الشعراء عناصر الطبيعة الحية في غربتهم، كما في قول إمرأة تزوجت في قبيلة آخرى، بعيداً عن أهلها (من الطويل) :

ألا أيُّهــا البكــر الأبــانُّي، إنّــي وإيــاكِ فــي كلــب لمغتربــانِ

تَحِــنُّ وأبكــي إنَ ذا لَبَلِيَّــةٌ وإنّــا علــى البلــوى لمصــطحبانِ

وإنّ زمانــاً أيُّهــا البكــر ضــمّني وإيــاك فــي كلــب لشــرُّ زمــانِ [2]

وقد بلغ الأمر مع بعض الشعراء إلى البكاء لتخفيف عاطفة الغربة والحنين، كما في قول الشاعر[3] (من الطويل) :

أَقــولُ لِمُوســى والــدُّمُوعُ كأَنَّهــا جــداولُ فاضــتْ مــن جَوانِبِهَــا تَجــري

أَلا هَــلْ لِشَــيخٍ ابــن سِــتّين حِجَّــةٍ بَكَــى طَرَبــاً نَحْــوَ اليَمَامَــةِ مِــنْ عُــذْرِ [4]

ومنه قول الشاعر علي بن عُمَيرة الجَرمِيُّ (من الطويل) :

أَلَا مَــنْ لِعَــيْنٍ لا تَــرى أَبْــرُقَ الحِمَــى ولا جَبَــلَ الرَّيَّــانِ إلا اسْــتَهَلَّتِ

غَنِيْنَــا زَمَانَــاً بــاللِّوى ثُــمَّ أَصْــبَحَتْ عِــرَاصُ اللِّــوى مِــنْ أَهْلِهَــا قَــدْ تَخَلَّــتِ [5]

لقد دلَّ هذا الحقل الدلالي على معنى البعد عن الأوطان ومفارقة الأهل والخلان، فارتبط بالمكان ارتباطاً وثيقاً، برز من خلاله تعلق الشعراء بأوطانهم وشوقهم الدائم للرجوع إليها .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص585).

(2) المرجع السابق ، ص603.

(3) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهي ليحيى بن طالب الحنفي ، ينظر ، اليوسي ، زهر الأكم (102/3)

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص560).

(5) المرجع السابق ، ص559.

الحزن والأنين والألم

مثَّل هذا الحقل ظاهرة أسلوبية بارزة لها حضورها الكبير في صفحات الحماسة الشجرية تشكلت من مجموعة ألفاظ هيمنت على نصوص الشعراء، وقد تكون هذا الحقل الدلالي من خلال محورين هما : محور الرثاء، ومحور رثاء النفس، حيث اتسم هذان المحوران بكافة أنواع الحزن والأسى والألم والأنين، فكانت الخطابات الشعرية متجهة نحو هذه المعاني، ومن الألفاظ التي شكلت هذا الحقل (الرثاء بكامل معانيه ومرادفاته ، وتعداد مناقب الفقيد، ورثاء النفس وما يعتري الإنسان من تغير في شكله وهيئته من شيب بعد سواد وضعف من بعد قوة وشيخوخة من بعد شباب) .

ومما جاء محملاً بدلالات الحزن والحسرة والألم قول الشاعر سلمة بن عياش (من الطويل) :

لَعَمْـرُكَ مـا تَعفـو كلـومُ مُصـيبةٍ علـى صـاحبٍ إلا فُجعـتُ بصـاحبِ

تَقَطَّـعُ أَحشـائي إذا مـا ذَكَـرْتُهُم وَتَنهَـلُّ عَينِـي بالـدُّمُوعِ السّـواكِبِ (1)

فقد تضافرت الألفاظ الدالة على الحزن والألم في تشكيل عاطفة الشاعر، حيث وظف الشاعر ألفاظا مناسبة لهذا الحقل الدلالي في التعبير عن مكنونات صدره مثل (الكلوم، المصيبة، فجعت تقطع أحشائي، التذكر، البكاء الشديد) حيث جسدت هذه الألفاظ معاني الحسرة والألم والأنين الناتج من هذه التجربة الشعورية .

ومثله قول الشاعر عمرو بن عامر الأنصاري (من البسيط) :

أَبْقَـى لَنَـا ثَابِـتٌ والـدَّهرُ ذو عَجَـبٍ حُزْنَـاً طَـويلاً وكَلْمَـاً مَـا لَـهُ آسِ (2)

ومن هذا الحقل أيضاً قول الخنساء (من المتقارب) :

تَعَرّقَنـي الـدّهْرُ نَهْسـاً وَحَـزَّا وَأَوْجَعَنـي الـدّهرُ قَرْعـاً وغَمْـزَا

أصـابَ رِجـالي فَأَفنـاهم فأصـبحَ قلبـي بهِـمْ مُسْـتَفَزّا

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص303).

(2) المرجع السابق ، ص317.

وكـــانُوا السَّـــنامَ علـــى قَـــومهم وزَيْـــنَ العَشـــيرَةِ بَـــذْلاً وعِـــزّا

وهـــمْ فـــي القـــديمِ سَـــراةُ الأديـــم والكـــائِنونَ مـــنَ الخَـــوْفِ حِـــرْزَا

وهـــمْ منعـــوا جـــارهمْ والنّســـاء يحفِـــزُ أحشـــاءَها الخـــوْفُ حَفْـــزَا

بســـمرِ الرّمـــاحِ وبـــيضِ الصّـــفاحِ فبـــالبِيضِ ضَـــرْباً وبالسُّـــمرِ وَخْـــزَا

وخَيْـــلٍ تَكَـــدَّسُ بالـــدّارِعينَ وتحـــتَ العَجاجَـــةِ يجمِـــزْنَ جَمـــزَا

جَزَرنـــا نواصـــيَ فُرســـانِها وكـــانوا يظنـــون أن لـــن تُجَـــزّا

ومـــن ظـــنّ ممّـــنْ يُلاقـــي الحـــروبَ بـــانْ لا يصـــابَ فقـــدْ ظـــنَّ عجـــزا

نَعِـــفّ ونَعْـــرِفُ حَـــقّ الجِـــوارِ ونَتّخِـــذُ الحَمْـــدَ ذُخـــراً وكَنْـــزَا[1]

فقد بدت عاطفة الحزن والألم قوية شديدة في الأبيات الثلاثة الأولى، تبعتها عاطفة التحسر على هذا الفقد بتعداد مناقب المرثي مثل الكرم والجود، والشجاعة والإقدام .

وتتبدى عاطفة الحزن الجياشة المليئة بالحزن والأسى، في قول الشاعرة ليلى بنت الطريف التغلبية ترثي أخاها الوليد (من الطويل) :

أَيَـا شَـجَرَ الخَـابُورِ مَـا لَـكَ مُورِقًـا كَأَنَّـكَ لَـمْ تَجْـزَعْ عَلَـى ابْـنِ طَرِيـفِ

فتـــى لا يحـــب الـــزادَ إلا مـــن التقـــى ولا المـــالَ إلا مـــن قنـــاً وســـيوف

فقـــدناه فقـــدان الربيـــع وليتنـــا فـــديناه مـــن دهمائنـــا بـــألوف

حليـفُ النَّـدى إن عـاش حالفـه النـدى وإن مـات لـم يـرضَ النـدى بحليـف

ومـا زال حتـى أزهـق المـوت نفسـه شـــجاً لعـــدوٍ أو لجـــاً لضـــعيف

فـــإن يـــكُ أرداهُ يزيـــد بـــن مزيـــد فـــرُبَّ زحـــوفٍ لفهـــا بزحـــوفِ[2]

لقد ظهرت معاني الألم والحزن والحسرة في أبيات الشاعرة فدعت الطبيعة وأشجارها إلى مشاركتها هذا الحزن، والملاحظ على الأبيات التي عددت فيها الشاعرة مناقب أخيها أنه بفقده فقدت الدنيا كلها .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص323).

(2) المرجع السابق ص328.

ومن مفردات هذا الحقل لفظ الناعي الذي جاء ليوسع دلالات الحزن والرثاء ويوقظ كل معاني الألم كما في قول الشاعر أبي تمام (من الطويل) :

أَصَمَّ بِكَ النَّاعي ولو كانَ أَسمَعَا وَأَصبَحَ مَغنى الجودِ بعدَكَ بَلقَعَا

مَصِيفٌ أَفَاضَ الحُزْنُ فيه جَدَاوِلاً من الدمعِ حتى خِلتَهُ صارَ مَرْبَعَا[1]

ومثله قول الشاعر أبي نواس (من الوافر) :

تَبَيَّنْ أَيُّهَا النَّاعِي المُشِيدُ أَحَقّاً أَنَّهُ أَودَى يَزِيدُ

أَلَم تَعْجَبْ لَه أنَّ المَنَايَا فَتَكْنَ بِهِ وَهُنَّ لَهُ جُنُودُ[2]

ظهرت عاطفة الحزن الجياشة في ألفاظ الشاعر التي بدأها بفعل الأمر في الشطر الأول، تلاها باستفهام تكرر مرتين في الأبيات للدلالة على عدم تصديق أن الرجل قد مات .

وتتبدى عاطفة الحزن والألم الجياشة في شعر أبي فراس الحمداني، في الرثاء حيث وظف الكثير من مفردات هذا الحقل، لتوسيع دائرة الحزن وزيادة دلالات الألفاظ على مدى الألم والفاجعة التي ألمت بهم (من البسيط) :

أوصيكَ بالحزنِ ، لا أوصيكَ بالجلدِ جلَّ المصابُ عن التعنيفِ والفندِ

إني أجلكَ أن تلقى بتعزيةٍ عَنْ خَيرِ مُفْتَقَدٍ، يا خَيرَ مُفتقِدِ

هيَ الرّزِيّةُ إنْ ضَنّتْ بِمَا مَلَكَتْ منها الجفونُ فما تسخو على أحدِ

بي مثلُ ما بكَ منْ جزنٍ ومنْ جزعٍ وَقَدْ لجَأتُ إلى صَبرٍ، فَلَمُ أجِدِ

لمْ يَنْتَقِصْنيَ بُعدي عَنْكَ من حُزُنٍ، هيَ المواساةُ في قربٍ وفي بعدِ

أبكي بدَمعٍ لَهُ من حسرَتي مَدَدٌ وَأَسْتَرِيحُ إلى صَبْرٍ بِلا مَدَدِ[3]

ومنه قول الشاعر العباس بن الأحنف (من الطويل) :

إِذَا مَا دَعَوتُ الصبرَ بَعدَكَ والبُكَا أَجَابَ البُكَا طوعَاً وَلَمْ يُجِبِ الصبرُ

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص339).

(2) المرجع السابق ص334.

(3) المرجع نفسه ، ص343.

فـــإنْ يَنْقَطِـــعْ مِنْـــكَ الرجـــاءُ فَإِنَّـــهُ سَـيَبْقَى عَلَيْـكَ الحُـزنُ مـا بَقِـيَ الـدهرُ

وإنْ تَكُـــنْ الأيـــامَ فَـــرَّقْنَ بيننـــا فمـــا زالـــت الأيـــامُ شـــيمتُهَا الغـــدرُ [1]

وقد شكل شعراء الحماسة الشجرية معني رثاء النفس التي تفيض منها معاني الألم والحسرة على أيام الشباب، فمن أشد أنواع الألم أن يرثي الإنسان نفسه، لذلك جاءت عواطفهم جياشة نابضة بكل معاني الحزن والحسرة والألم على أيام ذهبت، ولياليٍ انقضت لم يبق منها إلا الذكرى . فقد استعمل الشعراء ألفاظاً كثيرة تنتمي إلى هذا الحقل للدلالة على هذه المعاني مثل (الشباب الشيب، الموت، الدمع، الحسرة) ومما ورد من هذا القبيل قول الشاعر [2] (من الكامل) :

الشَّـــيْبَ إحـــدى الميتَتَـــيْنِ تقَـــدَمَتْ إحـــــدَاهُمَا وتَـــــأَخَّرَتْ إحـــــداهُمَا

وَكَـــأَنَّ مَـــنْ نَزَلَـــتْ بِـــهِ أُولاهُمَـــا يَومَـــاً فَقَـــدْ نَزَلَـــتْ بِـــهِ أُخْرَاهُمَـــا[3]

فقد وسع الشاعر دلالة الشيب في أبياته فجعله كالموت، فمن شاب شعره فكأنما حلَّ به الموت وفي هذا قمة دلالات الألم والحسرة على أيام الشباب .

وقال الشاعر أبو تمام (من الطويل) :

غـدا الشَّـيبُ مختطـاً بفـودي خطـةً طريـقُ الـردى منهـا إلـى المـوتِ مَهيَـعُ

هـو الـزورُ يُجفـى ، والمعاشـرُ يُجتـوى وذُو الإلْـــفِ يُقْلـــى ، والجَديـــدُ يُرَقَّـــعُ

لَـهُ مَنْظـرٌ فـي العَـيْنِ أبـيضُ ناصـعٌ ولكنـــهُ فـــي القلـــبِ أســـودُ أســـفعُ [4]

لقد أفسح الشيب في رأس الشاعر طريقاً واسعاً للموت، فقد حمل الشيب هنا دلالات الموت و الفناء، مما كثَّف عاطفة الشاعر الفياضة بالخوف والألم والحسرة، فالشيب نذير الموت، وما البياض الناصع إلا صورة تُخفي تحتها أقتم الألوان .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص344).

(2) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهما ليحيى بن خالد البرمكي ، ينظر ، الزمخشري ، ربيع الأبرار (27/3).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية ، ص816.

(4) المرجع السابق ، ص820.

ويبدو أن نظرة الشعراء الى الشيب المتعلقة بالموت كانت هاجساً يدور في نفوسهم كما في قول الرضيُّ (من الطويل) :

تَـــنَفَّسَ فـــي رأسِـــي بَيَـــاضٌ كَأَنَّـــهُ صِـــقَالٌ تَرَاقَـــى فـــي النُّصـــولِ الـــدوالقِ

ومـــا جَزَعِـــي أَن حـــالَ لَـــوْنٌ وإِنَّمَـــا أَرَى الشَّـيْبَ عَضْـبَاً قاطِعَـاً حبـلَ عَـاتِقِي [1]

ويبدو أن بعض الشعراء كان له نظرته الخاصة وفلسفته الذاتية في النظر الى المشيب الذي يغزو مفارق الشعر، كما في قول الشاعر أبي الحسن البدبهي الخُراساني (من الطويل) :

ذَرِينِـــي أُواصِـــلُ لَـــذَّتِي قَبْـــلَ فَوتِهَـــا وَشِـــيكَاً بتَوديـــعِ الشّـــبابِ المُفَـــارقِ

فَمَـــا العـــيشُ إلا صِـــحَّةٌ وشَـــبِيبَةٌ وكَـــأْسٌ وقُـــربٌ مِـــنْ حَبِيـــبٍ مُوَامِـــقُ

فَمَـــنْ عَـــرَف الأَيَّـــام لـــم يَغتَـــرِر بِهَـــا وبَـــادِر بِاللَّـــذاتِ قبـــلَ العَوائـــقِ [2]

ومنه قول البحتري (من الطويل) :

أَشَـــيْبٌ ولَـــمْ أَقْـــضِ الشَّـــبابَ حُقوقَـــه ولَـــمْ يَمْـــضِ مـــن عهـــدِ الشَّـــبابِ قَـــدِيمُ

تَفَـــارِيقُ شَـــيْبٍ فـــي السّـــوادِ لَوامـــعٌ ومـــا خَيْـــرُ ليـــلٍ لـــيسَ فيـــه نُجُـــومُ [3]

وقد نظر الشعراء إلى المشيب من خلال ألفاظ هذا الحقل نظرة أخرى حيث شكلوا بهذه الألفاظ معاني التخفيف عن النفس من هذا الزائر المنذر بالموت كما في قول الشاعر أبي هفان(من البسيط) :

تَعَجَّبَـــتْ دُرٌّ مـــن شـــيبِي فَقُلـــتُ لَهَـــا لا تَعجَبِـــي فَطُلُـــوعُ الـــنَّجمِ فـــي السُّـــدَفِ

وزادَهَـــا عَجَبَـــاً أَنْ رُحْـــتُ فـــي سَـــمَلٍ ومَـــا دَرَتْ دُرٌّ أَنَّ الـــدُّرَ فـــي الصَّـــدَفِ [4]

فقد عمد الشاعر من خلال ألفاظ هذا الحقل إلى تكوين فكرة مغايرة عن فكرة ارتباط المشيب بالموت والفناء، إلى تكوين صورة جميلة بهية فالنجوم لا تطلع إلا في غسق الظلام .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص821).

(2) المرجع السابق ، ص813.

(3) المرجع نفسه ، ص827.

(4) المرجع نفسه ، ص829.

ومنه قول علي بن الجهم (من الخفيف) :

لا يَرُعْكِ المشيبُ يا بنة عبدِ اللـ ـــــهِ فالشَّـــــيْبُ هَيْبَـــــةٌ ووقـــــارُ

إِنَّمَـــا تَحْسُـــنُ الرِّيـــاضُ إذا مـــا ضَـــحِكَتْ فـــي خِلَالِهَـــا الأَنْـــوارُ [1]

ويبدو أن النظرة العامة للشيب عند الشعراء قد ارتبطت أيضاً بِبُعد النساء والغواني وإعراضهن وصدودهن، وهو ما أَرَّقَ الشعراء كما في قول البحتري (من الخفيف) :

راعَنِـــي مـــا يَـــروعُ مِـــنْ وافِـــدِ الشَّيْـــ ـــــبِ طُروقَـــاً ورابَنِـــي مـــل يُرِيْـــبُ

شَـــعَرَاتٌ سُـــودٌ إِذْ حُلْـــنَ بيضـــاً حـــالَ عـــن وَصْـــلِهِ المُحِـــبَّ الحَبِيْـــبُ

مـــرَّ بَعْـــدَ السّـــوادِ مـــا كـــانَ يخلُـــو مُجْتَبَـــاهُ مـــن عيْشِـــنَا ويَطِيْـــبُ[2]

لقد شكل حقل ألفاظ الحزن والأنين والألم سمة أسلوبية ظاهرة من خلال تعبير الشعراء عن عواطفهم المتقدة إزاء مَنْ فقدوا، فكانت قصائد الرثاء مليئة بالمعاني التي تموج بالحزن والأسى إضافة لمعاني أخرى تناولت رثاء النفس، وما يعتريهم من تغير في الشكل فكانت المعاني نابعة من خلال ثنائيات حرص الشعراء على ابرازها مثل السواد والبياض، والشباب والشيخوخة والقوة والضعف .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص826).

(2) المرجع السابق ، ص818.

المبحث الخامس : حقل الألوان

وظف شعراء الحماسة الشجرية الألوان في خطاباتهم الشعرية، وقد اتّسم خطابهم في توظيف الألوان بخصوصية متميزة، فـ "دوال اللون في الخطاب الشعري ... تتآلف مع هذا الخطاب تآلفاً غير متوقع، وتتحرر نتيجة التراخي في أواصر التركيب، وتنخرط في علاقات جديدة تستجيب للمتطلبات الشعرية . ذلك لأن لهذه الدوال رموزا ومعاني، وظيفة الشاعر هي معرفة استخدام هذه الرموز، وتلك المعاني ليعيد تشكيل اللغة ويخلق لها ذاكرة جديدة، حدسية تتمكن من استصفائها وتفجير أعماقها"[1].

إن للألوان قدرة عجيبة في تشكيل الخطاب الشعري وإضفاء عنصر التجسيد للنص ووصف للمكان بحيث يكثف اللون بإشارته للمكان دلالات النص ويمنحه القدرة على التأثير في المتلقي "فالألوان من أبرز عناصر التشكيل المرئي، وهي تُحدث سعة في فضاء الصورة وتعدداً في دلالاتها وثراء في إيحاءاتها)[2].

لقد حملت الألوان في طياتها دلالات كثيرة متعددة، وذلك وفق الطريقة التي صاغ بها الشاعر خطابه الشعري للتعبير عن عاطفته النابعة من تأثره بموقف معين، ووفقاً لما يقتضيه سياق الحال، أو التجربة الخاصة التي يمر بها الشاعر، فقد تتغير دلالة اللون الواحد تبعاً لطبيعة القالب الذي صُهر فيه "وبذلك يتجاوز الشاعر الواقع المتمثل في الطبيعة إلى نوع من التجريد في رؤيته الشعرية الرمزية وهو بذلك يكثف الواقع، وبذلك يؤدي إيحاء اللون دورا يفوق دلالته الوضعية، لأن اللون صار عضواً حياً في وحدة النص "[3].

وقد ورد توظيف الألوان في شعر شعراء الحماسة الشجرية بشكل بارز في سياقات مثل سياق الفخر والحماسة، حيث سعى الشعراء في هذا السياق إلى توظيف اللون الأحمر في وصفهم للدماء الكثيرة المراقة في أرض المعركة، وهذا السياق اللوني لا يُقصد بذاته وإنما سعى الشعراء

---

(1) دياب ، جماليات اللون في القصيدة العربية (ص44).

(2) العف ، التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص211).

(3) نوفل ، الصورة الشعرية والرمز اللوني (ص27).

من خلاله إلى إبراز القوة والشجاعة وتحقيق النصر، مما شكّل انزياحاً أسلوبياً مثيراً للمتلقي كما استعانوا باللون الأحمر في التعبير عن معانٍ شعرية أخرى كالخمريات، الغزل، كما سعى الشعراء أيضا إلى استعمال الألوان كاللون الأبيض في سياق الغزل، للدلالة على الجمال الأنثوي وهو ما شكل أيضا انزياحاً أسلوبياً. كما استعان الشعراء أيضاً باللون الأبيض في تشكيل خطاب شعري يموج بدلالات المدح .

ومما جاء في هذا الحقل اللون الأحمر للدلالة على القوة والشجاعة والإقدام قول النابغة الجعدي (من الطويل) :

وَنَحـــنُ أُنـــاسٌ لا نَعَـــوِّدُ خَيلَنـــا إذا مـــا التقينـــا أَن تَحيـــدَ وَتَنفِـــرا

وَتُنْكَـــرُ يَـــومَ الـــرَوعِ أَلـــوانُ خيلِنـــا مِن الطَعنِ حَتّـى تَحسِبَ الجـوْنَ أشـقَرا[1]

لقد بنى الشاعر معانيه المتسمة بالقوة والشجاعة من خلال استعماله ألفاظاً خاصة بحقل الألوان حيث استخدم اللون الجون أي الأسود الذي يحسبه الناظر أشقر للدلالة على اللون الأحمر المستمد من دماء الأعداء، لتوسيع دلالة المعاني في الأبيات الدالة على الشجاعة والقوة فطغيان اللون الأحمر على معالم اللون الأسود المستمدة من الخيل دليل على كثرة دماء القتلى من الاعداء، وقد جاء هذا التعبير للدلالة عي القوة والشجاعة والإقدام .

ومنه قول الشاعر عمرو بن معد يكرب (من الوافر) :

وَقِـــرنٍ قَـــدْ تَرَكْـــتُ لِـــدَى مَكَـــرٍّ عليـــــه سَـــــبَائِبٌ كَـــــالأُرْجُوانِ[2]

فقد ترك الشاعر عدواً له في المعركة مكافئاً له في القوة وقد كساه الدم، فقد استعمل الشاعر اللون الأحمر في الدلالة على قوته وشجاعته .

وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى اللون الأحمر للدلالة على الغضب كما في قول الشاعر زيد الخيل بن مهلهل الطائي (من البسيط) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص97).

(2) المرجع السابق ، ص34.

هَـلَّا سـألتِ بَنِـي نَبهـانَ مـا حَسَـبِي عِنــدَ الطِّعَــانِ إذا مــا احمــرَّتِ الحَــدَقُ[1]

فقد استعمل الشاعر اللون الأحمر الذي يظهر في العيون عند الغضب للدلالة على القوة والشجاعة وخوف الأعداء منه .

ومثله قول الشاعر زهير بن مسعود الضَّبِيُّ (من البسيط) :

هَـلَّا سَـأَلْتِ _ هَـدَاكِ الله_ مـا حَسَـبِي عِنْــدَ الطِّعَــانِ إذا مــا احمــرَّتِ الحَــدَقُ[2]

كما وظف الشعراء اللون الأحمر في إطار المدح للدلالة على القوة والشجاعة كما في قول ابن المعتز (من الطويل) :

مُلُــوكٌ إذا خاضُــوا الــوَغَى فَسُــيُوفُهُمْ مَقَابِضُـــــهَا مِســـــكٌ وَســـــائِرُهَا دَمُ[3]

وقد أجاد شعراء الحماسة الشجرية في استعمال اللون الأحمر في تشكيل غرضي الغزل والخمريات، حيث وظفوا هذا اللون توظيفاً جميلاً في التعبير عن تجاربهم الشعرية، ومما جاء من هذا الحقل في توظيف اللون الأحمر للتعبير عن الغزل كما في قول الشاعر النابغة الذبياني(من الكامل) :

سَــقَطَ النّصــيفُ، ولــم تُــرِدْ إسـقاطَهُ فتناولتـــــــهُ ، واتقتنـــــــا باليـــــــدِ

بمُخَضَّـــبٍ رَخْـــصٍ، كـــأنّ بنانَـــهُ عـــنم علـــى أغصـــانه لـــم يعقـــدِ[4]

فقد استمد الشاعر معالم الجمال لأنامل المتجردة من اللون الأحمر المستمد من الخضاب، الذي شبهه الشاعر بالعنم في لطفه وجمال لونه .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص66).

(2) المرجع السابق ، ص86.

(3) المرجع نفسه ، ص395.

(4) المرجع نفسه ، ص682.

وقد سعى الشعراء في خمرياتهم إلى توظيف هذا اللون للتعبير عن صفاء الخمر ونقائها كمدرك حسي سعى الشعراء إلى وصفه للدلالة على جودتها مثل قول الشاعر مسلم بن الوليد (من الطويل) :

خَلَطْنَـــا دَمَـــاً مـــن كَرْمَـــةٍ بِـــدِمائِنَا فـــلا تَقْتُلَاهَـــا كُـــلُّ مَيْـــتٍ مُحَـــرَّمُ[1]

ومثله قول البحتري (من الكامل) :

فاشْـرَبْ علـى زَهـرِ الرّيـاضِ يَشـوبُهُ زَهْـــرُ الخُـــدودِ، وَزَهـــرَةُ الصّـــهباءِ

مـن قَهْـوَةٍ تُنْسـي الهُـومَ وَتبعَـثُ الـ ـشّوْقَ الّـذي قـدْ ضَـلّ فـي الأَحْشَـاءِ

يُخْفـــي الزّجاجَـــةَ لَوْنُهـــا، فَكَأنّهَـــا فـــي الكَـــفِّ قائِمَـــةٌ بغَيـــرِ إنـــاءِ[2]

وقد أجاد شعراء الحماسة الشجرية في توظيف هذا اللون في غرض الوصف كما في قول الشاعر[3] (من الخفيف):

وكَـــأَنَّ البَنَفســـجَ الغَـــضَّ يحكـــي أَثـــر اللطـــمِ فـــي خُـــدودِ الغِيـــدِ[4]

فقد سعى الشاعر إلى إبراز اللون الأحمر كمدرك حسي ليس صراحة وإنما عن طريق اللطم في خدود الغيد، فقد ترك الشاعر مساحة للمتلقي لتأويل هذا الشبه ، واستخراج اللون منه، من خلال تحليل الصورة، ومن المعروف أن اللطم يترك أثراً أحمر اللون في البشرة البيضاء فيكون ظاهراً للعيان، وكذلك لون هذا البنفسج .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص840).

(2) المرجع السابق ، ص682.

(3) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهو لابن المعتز ، ينظر ، الأزدي ، غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات ، (ص42).

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص765).

ومثله قول الشاعر[1] (من البسيط) :

إنَّ البَنَفسَـــجَ تَرتَـــاحُ القلـــوبُ لـــه وَيَعجَـزُ الوصــفُ عــن تَحديــدِ مُعْجِبِــهِ

أَوراقُـــهُ شُـــعَلُ الكِبْرِيـــتِ مَنظَرُهَـــا وَرِيحُـــهُ عنبـــرٌ تحيـــا النُفُـــوس بـــهِ[2]

كما سعى الشعراء في خطاباتهم الشعرية إلى توظيف لون أخر من هذا الحقل هو اللون الأبيض فقد وظفوا هذا اللون للمبالغة في المدح وإضفاء الصفات على الممدوح، كما استعانوا به في التعبير عن الغزل ووصف المحبوبة كأحد المدركات الحسية التي يجدر الإشارة إليها في المحبوبة ووصفها . لقد وظف شعراء الحماسة الشجرية اللون الأبيض بما يحمله من دلالات الجمال والصفاء والنقاء والطهارة في خطاباتهم الشعرية فكونوا صورا جميلة الوصف لها دلالات متعددة أثرت النص الشعري وزادته جمالاً وبهاءً.

ومما جاء من هذا اللون للدلالة على المدح والافتخار بالنفس، قول الشاعر عبد الله بن عبد المُدان (من البسيط) :

إنْ تَهْجُنَـــا تَهْـــجُ آســـادَاً شَـــرَامِحَةً بِـــيضَ الوُجـــوهِ مَرَافِيـــدَاً علـــى الـــزَّمَنِ[3]

فقد استعمل الشاعر اللون الأبيض في بيان صفة قومه الذين خصّهم بالمدح، راداً على مَنْ يهجوهم، فهم أسود طوال القامة، أقوياء لا ينقطع عطاؤهم، وهو ما أكده استعماله للون الأبيض للوجوه، وإن كان هذا اللون في هذا السياق ليس مُدركاً حسياً وإنما معنوياً دالاً على بشاشة الوجه وحُسن الاستقبال، وهو ما مثل انزياحاً اسلوبياً في الدلالة، فأصبح الشعراء يستعملون اللون الأبيض للدلالة على الشرف والكرم والجود والمروءة .

ومن حقل اللون الأبيض قول الشاعر ضِرَار بنُ الخَطَّابِ الفِهري (من المنسرح):

إنّـــي لأنْمِـــي إذا انتميـــتُ إلـــى حـــيّ كِـــرامٍ وَمَعْشَـــرٍ صُـــدُقِ

---

(1) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص766).

(3) المرجع السابق ، ص50.

بـــيضٍ جعـــادٍ كـــأن أعيُـــنَهُم تُكْحَـــلُ يـــوم الهيـــاجِ بـــالعلق[1]

فقد استخدم الشاعر اللون الأبيض في تشكيل خطاب المدح لما له من دلالات عظيمة يتقبلها المتلقي ويبدع في تأويلها، إضافة الى استعماله اللون الأحمر الذي تُكحل به العيون يوم الوغى فهي صورة تجمع بين القوة والشجاعة، والكرم وطيب الأخلاق .

ومما جاء للدلالة على الغزل من هذا الحقل في استخدام اللون الأبيض في وصف جمال المحبوبة قول البحتري (من الكامل) :

سَـــفَرَتْ كَمَـــا الربيـــعُ الطَّلـــقُ عَـــنْ وَرْدٍ يُرَقْرِقُـــــهُ الضُّـــــحَى مَصْـــــقُولِ

وَتَبَسَّـــمَتْ عَـــنْ لُؤلُـــؤٍ فـــي رضْـــفِهِ بَـــــرَدٌ يَـــــرُدُّ حُشَاشَـــــةَ المَتْبـــــولِ[2]

فقد أشار الشاعر إشارة واضحة إلى اللون الأبيض في قوله (بَرَدٌ) للدلالة على لون الأسنان الأبيض الذي طالما تغزل به الشعراء لما يمنحه هذا اللون من طلة بهية مميزة للمحبوبة، وكونه أحد أهم عناصر الجمال الواجب توفرها .

ومنه قوله أيضاً (من السريع) :

كَأَنَّمَـــا تَضْـــحَكُ عَـــنْ لُؤلُـــؤٍ مُـــــنَظَّمٍ أَوْ بَـــــرَدٍ أَو أَقَـــــاحْ[3]

ومنه قول الأعشى (من الكامل) :

تُجْـــرِي السِّـــواكَ علـــى أَغَـــرَّ كأَنَّـــهُ بَـــرَدٌ تَحَـــدَّرَ مِـــنْ مُتُـــونِ غَمَـــامِ[4]

ومما اشترك فيه اللونان الأحمر والأبيض في تشكيل صورة لونية امتزجت فيها الألوان قول الشاعر ابن المعتز (من الكامل) :

وَلَقَـــدْ يَشُـــقُّ بِـــيَ الكَتِيبـــةَ قـــارحٌ حتـــى أُخَضِّـــبَ بالـــدِّمَاءِ سِـــلاحِي

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص57).

(2) المرجع السابق ، ص663.

(3) المرجع نفسه ، ص663.

(4) المرجع نفسه ، ص658.

ذُو غُـــرَّةٍ فـــي دُهْمَـــةٍ فَكَأَنَّـــهُ لَيـــلٌ تَبَرقَـــعَ وَجْهُـــهُ بِصَـــبَاحِ[1]

فقد عمد الشاعر إلى لون الدماء الأحمر لبيان القوة والشجاعة والشدة على الأعداء، كما عمد إلى إظهار اللون الأبيض من خلال نقيضه الأسود في وصفه فرسه .

ومن صور امتزاج اللونين معاً قول الشاعر في وصف تفاحة (من البسيط) :

جاءتْـكَ فـي حُلـةٍ بَيْضَـاءَ نَاصِـعَةٍ فـي حُمْـرَةٍ كاتِّقَـادِ النَّـارِ تَشْـتَعِلُ

كَأَنَّهَـا وَجنَـةٌ فـي خَـدِّ غانِيَـةٍ بَيْضَـاءُ أَوقَـدَ فيهـا نـارَه الخَجَـلُ[2]

إن المعجم الشعري الذي كون الحقول الدلالية عند شعراء الحماسة الشجرية يمتاز بالثراء اللغوي والتنوع في الدلالات، وقد وظف شعراء الحماسة الشجرية هذا المعجم أحسن توظيف، واستغلوه استغلالاً جيداً تجلى عن قدرتهم في تفجير الطاقات الإبداعية للمفردات، وأكسبوها دلالات جديدة عكست البيئة المحيطة بهم، وجسدت تجاربهم الشعرية المتعددة، وبهذا أصبحت المفردات أهم السمات الدالة على الشاعر "فما المفردات إلا الخلايا الحية التي يتحكم المنشئ في تخليقها وتنشيط تفاعلاتها على نحو يتحقق للنص كينونته المتميزة في سياق النصوص "[3].

إن هذه الدلالات الجديدة التي منحها شعراء الحماسة الشجرية للمفردات المُكونة نصوصهم الشعرية "تثير لدى المتلقي إحساساً جارفاً بأن كلمات الشاعر هي أنسب كلمات يمكن استخدامها في هذه القصيدة أو تلك، وأنه لا يمكن إبدالها بأخرى دون أن يحدث هذا تغييراً للمعنى والأحاسيس اللذين يريد الشاعر نقلهما للمتلقي لحظة نظمه للقصيدة"[4].

لقد حرص شعراء الحماسة الشجرية على اختيار ألفاظهم وفق ما تقتضيه الدلالة ، فتوافقت الألفاظ والمعاني بشكل أثّر تأثيراً كبيراً في المتلقي، وجعلته قادراً على التماهي مع التجربة الشعورية للشاعر .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص798).

(2) المرجع السابق ، ص769.

(3) مصلوح ، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية (ص89).

(4) الجيار ، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية (ص257).

الفصل الخامس

المستوى الجمالي

مفتتح

حظيت الصورة الشعرية في التراث العربي بأهمية بالغة، فقد برز اهتمام النقاد العرب القدماء بها من خلال كتاباتهم النقدية التي تناولت الصورة بالبحث والتحليل، حيث ارتبط مفهوم الصورة بالشعر العربي ودراسته ونقده، لذلك نجد التعريفات التي وضعها القدماء للشعر وماهيته تنص صراحة على الصورة فالشعر في أساسه تصوير للواقع المنظور بألفاظ يحاول الشاعر من خلال صياغتها تقريب هذا الواقع من المتلقي، وجعله يعيش التجربة الشعورية التي ألمت بالشاعر حيث يستشعر المتلقي معالم هذه الصورة من خلال جميع حواسه فالشعر "صناعة وضرب من النسج ، وجنس من التصوير "[1] .

وقد تعددت التعريفات المؤكدة على أهمية التصوير أو الصورة الشعرية في تعريفات القدماء دلالة على معرفتهم اليقينية بأهميتها ، ودورها الفاعل في البناء الشعري كما في قول الإمام عبد القاهر الجرجاني : "الشعر صياغة وضرب من التصوير "[2].

والصورة الشعرية التي يقدمها الشاعر في خطابه الشعري ، تمثل أحد أهم المرتكزات الأساسية التي يعتمد عليها النص اعتماداً كبيراً، وقد اقترب مفهوم الإمام الجرجاني للصورة الشعرية من المفهوم الحديث فقال:" يريك للمعاني الممثلة شبهاً في الأشخاص الماثلة والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين"[3]. ومعنى الكلام السابق أن لغة الصورة الشعرية القديمة كانت قائمة في السابق على إيجاد العلاقة بين الأشياء الموجودة، الأمر الذي خالفه الجرجاني من خلال جمعه للمتضادات في الصورة الواحدة وجعلها أساساً للصورة، أي الاعتماد على كسر العلاقة التقليدية والسعي لإيجاد علاقات وتصورات جديدة، فهو بذلك يربط بين الصورة الشعرية وكيفية تجليها داخل النص الأدبي وبين الصياغة

---

(1) الجاحظ ، الحيوان (ج3/ 132).

(2) الجرجاني ، دلائل الإعجاز (ص324).

(3) الجرجاني ، أسرار البلاغة (ص132).

وحسنها وكيفية تلاؤم الكلمات داخل البناء الشعري حسب ما تقتضيه نظرية النظم . "فلم يعد الخيال الشعري يقتنع بإيجاد العلاقات بين الموجودات، أو بأن يتلقى مصادر صوره من الخارج بل أصر على أن يخلقها بنفسه"[1]. وقد تناول النقاد المحدثون قضية الصورة الشعرية بالكثير من الدراسة والتحليل، فبينوا أهمية الخيال في إنتاج الصورة الفنية ودورها الفاعل داخل النصوص الشعرية ، فالخيال هو "القدرة وراء تكوين الصور . والشعر عامة عماده الصور، وإلا فهو نظم كالشعر التعليمي الذي يعتمد على تقديم الحقائق والأفكار. وهو بهذا يهبط إلى مستوى النثر سوى أنه يتمتع بالوزن، فالصورة جوهر فن الشعر وليست حلياً زائفة ؛ لأن المعنى الشعري يتولد من تلك الصور "[2]. والصورة الشعرية الناتجة عن خيال الشاعر أحد مقومات التجربة الشعرية فهي "الموصل الجيد لغرض الكاتب أو الشاعر، والوسيلة القوية لنقل خواطره وأحاسيسه والطريق الواضحة الأمينة في نقل موضوعه"[3]. والصورة الشعرية بالمفهوم الحديث لها لم تعد تعتمد على العناصر البلاغية التي تتناولها علوم البلاغة الثلاثة بل تجاوزتها إلى المفارقات التصويرية ، وأبنية النص ، فالعناصر التصويرية " في القصيدة العربية تتجاوز موروثات بلاغية ونقدية، فهي تشكيل معقد وتركيب مراوغ"[4]. لذلك أصبحت الصورة الشعرية "رسماً بالكلمات وتجسيداً لأحاسيس الشاعر وأفكاره المجردة بشكل حسي؛ وأن الخيال عنصر هام من عناصر إنتاجها؛ وأنها تعتمد المجاز وغيره من مقومات البلاغة العربية – التشبيه الاستعارة والكناية والتقديم والتأخير .. – ويمكن أن تعتمد الوصف الحسي لكي توصل إلى خيالنا شيئاً يتجاوز الحقيقة للأشياء، وذلك من خلال اعتمادها على طاقات اللغة وإشعاعاتها الوجدانية لتجسيد عاطفة الشاعر وفكرته في ألفاظ ذات دلالة حقيقية "[5].

---

(1) الورقي ، لغة الشعر الحديث (ص145).

(2) أبو شريفة وآخرون ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي (ص58).

(3) صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر (ص64).

(4) عيد ، القول الشعري (ص113).

(5) أبو على ، عناصر الإبداع الفني في شعر عثمان أبو غربية (ص97).

فالصورة الشعرية هي إبداع الرسم بالكلمات المشحونة بالعاطفة، المتوهجة بمختلف الأحاسيس المسيطرة على الشاعر جراء التجربة التي يعيشها فالصورة الشعرية "صورة حسية بالكلمات، وإلى حد ما مجازية، مع إشارة خفية إلى بعض العاطفة الإنسانية في سياقها، وهي مشحونة بإحساس أو عاطفة شعرية خاصة تنساب نحو القارئ"[1]. فالصورة أحد أهم لبنات العمل الأدبي التي يسعى الشاعر من خلالها إلى التعبير عن عاطفته، من خلال رسمها بكلمات مؤثرة تتشابك فيها المتناقضات، من أجل التأثير في المتلقي وجعله يتماهى مع المبدع ونصه .

وتعتمد الصورة الشعرية الآن على كسر اللغة وإيجاد علاقات بين المتناقضات للفت نظر المتلقي إلى الصورة والتأثير فيه فالصورة الشعرية "تنبثق من إحساس عميق يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص وهو تلقائياً خروج عن النسق المعجمي في الدلالة والنسق الوظيفي في التراكيب"[2].

والصورة الشعرية أحد أهم أدوات البناء الشعري لها دور كبير في التأثير على المتلقي ليس من خلال نقل الواقع فحسب وإنما من خلال "تحريكها خارج مفاهيمها السائدة، وتغيير تركيبها بجمع ما لا يجتمع من العناصر، وربط علاقات مستحيلة بين عناصر متفارقة مكنت الشعراء بتفارقها من اختزال الكون، ونزع أقنعته ، وبالتأكيد ما كان لذلك أن يتم لولا القفزة التي أحدثوها خارج الحسية والنظرة الأفقية، واستبدالها بالنظر إلى الكون نظرة مقطعية عمودية كشفت عن حركته العميقة فصار كوناً من الأحاسيس والمشاعر، كوناً مفارقاً جموده إلى حيويته وأحادية النظرة ومحدوديتها إلى تعددها واتساعها" [3].

---

(1) لويس ، الصورة الشعرية (ص26).

(2) عبد الله ، الصورة والبناء الشعري (ص28).

(3) كساب ، الخطاب الشعري العربي الحديث (ص145).

إن أبرز ما يمكن وصف الصورة الشعرية الحديثة به أنها صورة حيوية وذلك لأنها تتكون تكوناً عضوياً، وليست حشداً مرصوصاً من العناصر الجامدة، يعبر الشاعر من خلالها عن المعنى فالصورة الحديثة هي أداة للتعبير[1].

وتعتمد الصورة الشعرية على عنصر الانتقاء الذي يقوم به الشاعر للتعبير عما يجول بخاطره وبما يتوافق والتجربة الشعورية التي يمر بها فالصورة الأدبية "هي التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر _ أعني خواطره ومشاعره وعواطفه_ المطلق من عالم الحسيات؛ ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى، في إطار نام محس، مؤثر، على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين"[2]. والصورة الشعرية هي إحدى العناصر التي يتم بها تقييم الشعراء فهي "جوهر الشعر ومحك مقدرة الشاعر بواسطتها يتضاعف الشعر مضموناً من ناحية المعاني ، ويتكاثف شكلاً من ناحية الأساليب وجودته لغة وصياغة "[3] . والصورة الشعرية أحد إفرازات الخيال الشعري للشاعر الذي يمكن تعريفه بأنه "فيض تلقائي للعواطف القوية "[4]. هذه العواطف تنبع من قدرة الشاعر على التخيل وتدفعه إلى تكوين الصورة الشعرية المؤثرة. كما أن هناك علاقة بين اللغة الشعرية التي تمثل اللبنات الأولى في العمل الشعري، وبين المضمون الذي تريد اللغة أن توصله للمتلقي . فينتج من هذه العلاقة الصورة الشعرية أو الخيال الأدبي حيث تتماهى عاطفة الشاعر مع المتلقي وتكون الموسيقى الشعرية في هذه الحالة ذات دور رائد في المحافظة على هذه العلاقة وضمان الاستمرارية لها بدوام قراءة النص.

فلم تعد الصورة في النقد الحديث مقتصرة على التصورات البلاغية في تحديد جمال النص وجودة سبكه من خلال تشبيهاته واستعاراته ومجازاته، لقد انتقل النقد الحديث بالصورة الشعرية نقلة نوعية . من خلال اعتبار الصورة رمزاً فهي تشكيل لغوي يكوّن خيال الفنان من معطيات

---

(1) ينظر ، إسماعيل ، الأدب وفنونه (ص82).

(2) صبح ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر (ص11).

(3) الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر (ص233).

(4) أبو شريفة وآخرون ، مدخل إلى تحليل العمل الأدبي (ص61).

متعددة، العالم المحسوس في مقدمتها، فالصورة مستمدة من الحواس إضافة إلى الصور النفسية والعقلية[1].

وتعدُّ الصورة وسيلة من وسائل النقد يتلمس الناقد من خلالها معالم أصالة وجودة العمل الأدبي فبها يستكشف الناقد "موقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره العامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاها"[2].

لقد عدَّ النقاد الصورة الشعرية الأصيلة النابعة من تجربة حقيقية ركناً شعرياً ملازماً لكل شعر أصيل ليس فقط على صعيد بنية النص أو شكله، بل على صعيد الروح أو المادة الشعرية فالصورة ليست طريقة تعبير فقط بل أنها أيضا طريقة تفكير[3]. تضع المتلقي أمام تصورات الشاعر .

فالصورة الشعرية " إبداع خاص للروح ، لا يمكن أن تتولد من التشابه ، وإنما من التقريب بين حقيقتين متباعدتين كثيرا أو قليلا ، وكلما كانت الصلات بين الحقيقتين اللتين يقرّب بينهما الشاعر بعيدة ودقيقة ، كانت الصورة أقوى وأقدر على التأثير ، وأغنى بالحقيقة الشعرية "[4].

فالصورة الشعرية "كلام مشحون شحناً قويا يتألف عادة من عناصر محسوسة ، خطوط ، ألوان حركة ، ظلال تحمل في تضاعيفها فكرة وعاطفة أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهري وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي وتؤلف في مجموعها كلاً منسجماً"[5].

لقد استخدم شعراء الحماسة الشجرية الصورة الشعرية للتعبير عما يجول بخواطرهم من أحاسيس ومشاعر، سعوا جاهدين إلى إيصال هذه المشاعر والأحاسيس إلى المتلقي للتأثير فيه من خلال إيجاد علاقات بين شيئين أو أشياء مختلفة تربط بينهما رابطة ما سواء كانت هذه الرابطة حقيقية

(1) ينظر ، البطل ، الصورة في الشعر العربي (ص15).

(2) عصفور ، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي (ص7).

(3) ينظر ، عساف ، الصورة الشعرية (ص 83).

(4) زايد ، عن بناء القصيدة العربية (ص69).

(5) غريب ، تمهيد في النقد الحديث (ص95).

أم مجازية "فالشعور يظل مبهما في نفس الشاعر، فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صوره"[1].

وقد اعتمد شعراء الحماسة الشجرية على تجاربهم الذاتية في تشكيل صورهم، فجاءت صورهم نابعة من ذات مبدعة أحسنت في تصوير عواطفهم على اختلافها، تبعاً للحالة النفسية التي يمرون بها، وحسب ما يقتضيه الغرض الشعري الذي يبنى من أجله النص .

إذن فهناك علاقة وثيقة بين الصورة والعاطفة المسيطرة على الشاعر. " فعاطفة الشاعر في قصيدته إنما تكمن في صوره، بل إن الصورة بأشكالها، هي الوسيلة التي يعتمدها الشاعر لتجسيد شعوره"[2]. ومن هنا نبعت أهمية الصورة الشعرية في كونها الحاضنة الأساسية للعاطفة والشعور تحمل العاطفة الجياشة في ثناياها ، وتتضافر الصور المتعددة جميعا أيضاً في النص الشعري على احتواء هذا الشعور، والمساهمة في إبرازه " إن العاطفة إن كان ثمة عاطفة في القصيدة تكمن في الصور، أو إذا لم تكن كامنة في الصور نفسها، فبين هذه الصور"([3]).

وقد توصل علماء النفس إلى أن هناك أنماطاً مختلفة من الصور التي تؤدي كل منها دلالة معينة حسب ما تقتضيه طبيعة التجربة والإحساس الذي يسيطر على المبدع حال إنشائه النص. من هذه الأنماط، النمط البصري، والسمعي، والذوقي، والشمي وما إليها من الأنماط التي تهتم بالصور وطريقة تصنيفها، من حيث إنها أهم مخرجات العمل الأدبي الذي يسعى المبدع من خلاله إلى التأثير، ويميزه عن غيره من المبدعين، وهذا التصنيف للصورة يعتمد الحواس الخمس أساساً له، وقد تغلب حاسة منها على صورة ما فتنسب إليها، وقد تشترك أكثر من حاسة في تكوين صورة أخرى ([4]).

---

(1) إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (ص136).

(2) كبابه ، الصورة الفنية في شعر الطائيين (ص30).

(3) مكليش ، الشعر والتجربة (ص70).

(4)ينظر،صالح،الصورة الفنية في النقد العربي الحديث (ص106).والبطل،الصورة في الشعر العربي،(ص28).

المبحث الأول : حسية التشكيل الشعري

تتضافر الحواس الخمس بما تدركه من معطيات الواقع في بناء و تشكيل الصور الشعرية حيث يمزج المبدع هذه المعطيات ويصهرها في بوتقة الإبداع أثناء إنتاجه النص الشعري مستعينا بخيال جامح في مزج الواقع بالمتخيل ، وهو بهذا يهدف إلى استثارة المتلقي والتأثير فيه وتحقيق الفائدة له "فالمثيرات الحسية هي أساس التصوير الشعري ، لكن تضافر قوة الحدس والنشاط التخييلي والوعي التشكيلي في إدراك علاقاتها الكامنة وتحولاتها الممكنة يخرج الصورة من وحدانية الدلالة إلى تعددها الأمر الذي يقحم القارئ عبر حالة من الدهشة والتحفز في دائرة التأويل ومحاولة اقتناص إيحاءات جديدة "[1].فالشاعر يحاول إيصال دلالاته عبر صوره الموحية المستحدثة التي يثير بها القارئ عبر مناقضة الصورة المطروحة في الخطاب الشعري لما تقتضيه طبيعة الواقع والمألوف " إن الشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثل تصور ذهني معين ، له دلالته وقيمته الشعورية، وتنشيط الحواس وإلهابها "[2].

إن تقريب الشاعر الأشياء المتباعدة ودمجها مع بعضها البعض، وإقامة العلاقات بينها أثناء بنائه لمعمارية النص الشعري، ينم عن وعي حقيقي بمعرفة جوهر الأشياء، ويعكس سعة خياله، وإبداعه في إقامة علاقات غير مألوفة يحاول تجسيدها في خطابه الشعري، علاقات نبعت من استثارة ذاتية نابعة من نفس الشاعر، محفزة للمتلقي تستثير فيه كوامن التساؤلات اللامحدودة في محاولة لتفسير تلك العلاقات "فالوصف الخيالي هو وصف الأشياء المحسوسة لا من حيث هي واقعة في المكان بل من حيث هي واقعة في النفس ومدى تأثيرها ومدى ما تستثيره فينا من وحي داخلي فالمحسوس هنا ينتقل من حواس الشاعر إلى نفسه إلى شعوره الذي ينزع غلاف الأشياء وجمودها ويبعث فيها المعاناة والحنين"[3].

---

(1) العف ، التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص155).

(2) إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (ص114).

(3) حاوي ، فن الوصف (ص14).

لقد اعتمد شعراء الحماسة الشجرية على الحواس الخمس وما تدركه تلك الحواس في تشكيل نسيج الصورة الشعرية في خطاباتهم ، فالمحسوسات هي" الحقل الذي يقتنص منه الخيال عناصر الصورة ويستمد الرموز ويجسد فيها معاناة الشاعر، فيفكك عناصر الواقع ويعطيها وظائف جديدة يغور في أعماقها ويضيء جوهر وجودها، فيعيد إلى الواقع وهجه وانسجامه ويحقق بذلك اندماج الشعور واللاشعور الحقيقي واللاحقيقي العقل والعاطفة في الصور المتماسكة برباط الرؤيا الروحية المكثفة"[1].

وقد كانت الصفة الحسية لشعر شعراء الحماسة الشجرية أحد الاستجابات للواقع المحيط بهم، حيث شكلت سمة بارزة في خطاباتهم، فقد سيطرت الحسية على الشعراء في تشكيل ووصف عواطفهم المختلفة تبعا للغرض الشعري الذي تنظم عليه القصيدة .

وسيتم دراسة الصورة الشعرية عند شعراء الحماسة الشجرية من خلال : (الصورة البصرية الحركية ، الصورة البصرية اللونية ، الصورة السمعية، الصورة الشمّية، الصورة الذوقية) . وهذا الترتيب نابع من دراسات علماء النفس فإنه "يظهر من النتائج التي وصل إليها الباحثون في هذا الصدد أن النجاح يبلغ أشدّه بوجه عام في إثارة الصور البصرية والحركية، ويلي هذا النجاح في إثارة الصور السمعية إذ يصل إلى نحو 46.8% أي إلى أقل من المتوسط بقليل. ويقلّ عن هذا النجاح في إثارة الصور الشميّة إذ يبلغ نحو 39.3%، ثم في إثارة الصور اللمسية إذ يبلغ نحو 35.5%، ثم في إثارة الألم والتغيّرات الباطنية، إذ يبلغ نحو 30.7% ، وأخيراً في إثارة الصور الذوقية أو صور الطعوم، إذ تبلغ نسبة النجاح في ذلك نحو 14.2%"[2].

(1) حمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر (ص95).

(2) عبد القادر ، دراسات في علم النفس الأدبي (ص 172).

الصورة البصرية الحركية

تشكل الحركة على اختلاف أنواعها، وما تمنحه الصورة الشعرية من سرعة وبطء، عنصرا هاما من عناصر الصورة، فوجود الحركة كأحد مُشَكِلات الصورة الشعرية يمنحها الحيوية [1]. ويبعد عنها الجمود، بحيث تتواتر الحركات السريعة أو البطيئة حسب التشكيل الشعري المناسب للعاطفة المسيطرة، وطبيعة الصورة الموصوفة ، بحيث تستنفر القارئ وتجعله دائم السعي في البحث عن دلالاتها، فالحركة تزيد من جمال التصوير، وهي أحد أركان التصوير الهامة، إذا لم تكن أصعبها، فالصورة الحركية في أساسها "تحريك للموضوع الذي لا يملك حركة "[2] فمهمة الشاعر في نقل الحركات إلى رموز مكتوبة ذات دلالات، بحيث تؤثر في المتلقي وتجعله يستشعرها بكيانه ويعيش أجواءها، مهمة صعبة فعلى الشاعر أن يكون مبدعا في انتقاء ألفاظه واختيار تراكيبه المتماهية بأحاسيسه ومشاعره في نقل الحركة وتصويرها للمتلقي فمما " يزداد به التشبيه دقّة وسحراً أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات"[3] فالتصوير " لون وشكل ومعنى وحركة، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه "[4].

وقد تواترت الصورة البصرية الحركية في خطابات شعراء الحماسة الشجرية في مختلف الأغراض الشعرية، مدركين مدى تأثير هذه الصور ودورها الفعال في تماهي أقطاب العملية الإبداعية الثلاثة .

ومن الصور البصرية الحركية الواردة قول الشاعر بشار بن برد (من الطويل) :

كـــأنَّ مُثـــارَ النقـــع فـــوقَ رؤسِـــنا وأســـيافَنَا ليـــلٌ تهـــاوى كواكبُـــهُ [5]

(1) الزرزموني ، الصورة الفنية في شعر علي الجارم (ص100).

(2) اليافي ، تطور الصورة الفنية (ص207).

(3) الجرجاني ، أسرار البلاغة للجرجاني (ص180).

(4) العقاد ، ابن الرومي حياته من شعره (ص237).

(5) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص216).

لقد اعتمدت الصورة السابقة على الحركة أساساً للتصوير، فمثار النقع أي الغبار الذي غطى سماء المعركة ما نتج إلا من صورة حركية سريعة الإيقاع أثارتها حوافر الخيل، هذه الحركة السريعة أنشأت في طياتها صورة شمية ما كانت لتكون لولا الحركة فقد كانت الصورة الحركية أساساً لبناء صورة شمية في ثنايا النص، وكذلك الصورة الحركية في الشطر الثاني الناتجة من التقاء السيوف بعضها ببعض حيث ولدت هذه الصورة أيضاً صورتين الأولى سمعية من خلال صوت صليل السيوف الناتج من الصورة الحركية ، والصورة الأخرى صورة بصرية حيث توالى الشرر المتقاذف يمنة ويسرة من أعلى سماء المعركة نتيجة قوة ضربات السيوف فأصبح الشرر المتطاير في سماء المعركة المغبرة كليل تهاوت كواكبه .

والعجيب في هذه الصورة أنها تكاد تخلو من الأفعال التي هي أساس الصور الحركية، حيث تمنح الأفعال الصور الديمومة والاستمرار .

لقد كانت هذه الصورة الحركية أساساً لبناء عدة صور أخرى، اجتمعت لتؤدي المعنى الذي أراده الشاعر من خلال صورة كلية بديعة، تنم عن إحساس عميق بالفخر والحماسة، والأغرب من ذلك إذا عرفنا أن صاحب هذه الصورة أعمى لم يبصر في حياته قط، وهذا دليل على قوة إدراك الشاعر واستشعاره للمحسوسات، حيث جسدها في خياله وعبر عنها بطريقة مميزة في غاية الروعة والجمال .

قال الأعشى (من البسيط) :

كَـأَنَّ مِشْيَتَـهَا مِـنْ بَيْـتِ جَارَتِـهَـا مـرّ السّـحابةِ ، لا ريـثٌ ولا عجـلُ [1]

حيث قام هذا التشبيه في أساسه على الحركة، وهي حركة موصوفة كما في الشطر الثاني مابين السرعة والبطء مشية معتدلة الخطى تتهادى فيها محبوبة الشاعر، وتوضح هذه الصورة الحركية هذه الهيئة المحببة لها، فالصورة تنبض بكل معالم الحياة والحيوية المستمدة من الألفاظ الدالة على الحركة .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص657).

ومن الصور الحركية النابضة في حماسة ابن الشجري قول الشاعر العاصي بن وائل السَّهْمِيُّ (من البسيط) :

لمـــا أَتَيْنَـــا بنـــي عَـــيْلانَ قَاطِبَـــةً قَـــدْ أَجْمَعُـــوا أَمْـــرَهُمْ للْحَـــيْنِ واخْتَلَفُـــوا
فَعَـــايَنُوا جَحْفَـــلاً كـــالمَوْجِ زَيَّنَـــهُ بِـــيضُ الصّـــوارمِ والمَـــاذِيُّ والحَجَـــفُ
يَمْشُـونَ مَشْـيَ الجِمَـالِ البُـزْلِ سـامِيَةً جُـــرْدُ المناكـــبِ فـــي أعنَاقِهَـــا هَيَـــفُ
فَـــرَّتْ سُـــلَيْمٌ وقِـــدْمَاً قـــالَ قـــائِلُهُمْ : فِـــري سُـــلَيْمُ فـــإنَّ المـــوتَ مُزدَلِـــفُ[1]

لقد مثلت الأفعال المكررة في الأبيات السابقة بؤرة الصورة الحركية السريعة متتابعة الوقع المناسبة عاطفة الشاعر وغرضه الشعري، حيث يستشعر المتلقي معاني الحركة والاضطراب المتواترة في الأبيات لتوالي تكرار الأفعال التي منحت الصورة هذه الحركة .فقد عبَّرت هذه الصورة الحركية عن "تجربة الشاعر النفسية وموقفه من الأشياء المحيطة به، ووجود الفعل في الصورة يكفيها مؤونة البحث عن الحركة ويوفر لها حركة أساساً قادرة على بث الحياة فيها"[2].

ومن أمثلة الصور الحركية السريعة قول الشاعر عَمرو بن العاصي في موقعة صفين (من الطويل) :

ولَـوْ شَـهِدَتْ جَمْـلٌ مَقَـامِي وَمَشْـهَدِي بِصِـــفِّينَ يَوْمَـــا شَـــابَ مِنْهَـــا الـــذَّوَائِبُ
غَـــدَاةَ أَتَـــى أَهْـــلُ الْعِـــرَاقِ كَـــأَنَّهُمْ مِـــنَ الْبَحْـــرِ لُـــجٌّ مَوْجُـــهُ مُتَرَاكِـــبُ
وَجِئنَـــا إلـــيهِمْ فـــي الحَدِيـــدِ كأَنَّنـــا سَـــحَابُ خَرِيـــفٍ زَعْزَعَتَـــهُ الْجَنَائِـــبُ
فَقَـالُوا : نَـرَى مـن رَأيِنَـا أَنْ تُبَـايِعُوا عَلِيًّـــا فَقُلْنَـــا : بَـــلْ نَـــرَى أَنْ تُضَـــارَبُوا
فَطَـــارَتْ إِلَيْنَـــا بالرِّمَـــاحِ كُمَـــاتُهُم فَطِرْنَـــا إِلَـــيهِمْ والســـيوفُ قَوَاضِـــبُ[3]

فقد مثلت الأفعال الصورة الحركية السريعة والمتتالية، التي أراد الشاعر إيصالها للمتلقي في وصف معركته، من خلال أفعال مكررة في ثنايا الأبيات، متعلقة بحوار داخلي ينم عن تباعد

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص155).

(2) البيطار ، الصورة الشعرية عند خليل حاوي (ص123).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص199).

الآراء بين الفريقين ، وسعة الفجوة بينهما، التي انتهت بالقتال، وممَّا زاد هذه الصورة سرعة واضطراباً قافية الباء الانفجارية التي تترك صوتاً مكرراً .

وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى استعمال الصورة الحركية البطيئة تبعاً لما تقتضيه طبيعة التجربة الشعورية، فقد مال شعراء الحماسة الشجرية إلى إبطاء الحركة في وصف المحبوبة مكونين بذلك صوراً حركية بطيئة تناسب فن الغزل، وما تقتضيه طبيعة المرأة الأنثوية وخاصة في مشيتها، كما في قول الشاعر تميم بن أُبي بن مقبل(من البسيط) :

يَمْشِـين هَيْـلَ النَّقـا مالَـتْ جوانِبُـهُ يَنْهـالُ حِينـاً، ويَنْهـاهُ الثَّـرى حِينـا

يَهْـزُزْنَ للمَشـي أَوصـالاً مُنَعَّمَـةً هَـزَّ الجَنُـوبِ ضُـحىً عِيـدانَ يَبْرِينـا

أو كـاهْتِزازِ رُدَيْنِـيٍّ تَجاذَبَـهُ أيْـدِي التِّجـارِ فـزادَوا مَتْنَـهُ لِينَـا [1]

فقد مال الشاعر إلى التصوير البطيء في وصف حركة المحبوبة وتبخترها أثناء المشي، وهو ما تقتضيه طبيعة فن الغزل، فمشيتها ككثيب الرمل في الصحراء الذي يغير مكانه من وقت لآخر ببطء وتؤدة نتيجة عمل الرياح ، أو هي في تمايلها كتمايل أشجار النخيل في وقت هبوب رياح الجنوب، أو هي كاهتزاز رمح رديني بأيدي التجار يهزونه هزاً خفيفاً لفحص جودته. وهذه الصور الثلاثة الواردة في النص كلها صور بطيئة دعت إليها طبيعة الغرض الشعري وطبيعة الموصوف، حيث عقد الشاعر المقارنة بين محبوبته وبين كثيب الرمل، وأشجار النخيل والرمح الرديني اللدن، مستخلصا البطء من المشبه به المتعدد لتوصيل الوصف التام للمتلقي لهيئة المشي عند محبوبته .

ومنه قول الشاعر علي بن علقمة (من الطويل) :

إذا حَـرَّكَ المِـدرَى ضَـفَائرها العُـلاَ مَجَجْـن نَـدَى الريحـانِ والعنبـرَ الـوَرْدَا [2]

فقد اعتمد الشاعر في وصفه على بيان صورة حركية بطيئة لشعر محبوبته فإذا حرك المشط ضفائر شعرها في حركة بطيئة تناثر من هذه الضفائر صورة شمية أخرى نبعت من داخل الصورة الحركية صورة شمية مليئة بعبق الورد والرياحين .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص655).

(2) المرجع السابق ، ص656.

ومنه قول أبي نواس (من الطويل) :

ضـــعيفة كـــرِّ الطَّـــرْفِ تحســـب أنهـــا قريبـــة عهـــدٍ بالإفاقـــةِ مـــن سُـــقْمِ [1]

لقد عمد الشاعر إلى وصف عيون محبوبته من خلال تصوير حركي بطيء عمد فيه الى تشبيه حركة عيونها الساهمة البطيئة الفياضة بالأنوثة، والإغراء، بعيون انسان جديد الشفاء من مرض ألمَّ به .

الصورة البصرية اللونية

استطاع شعراء الحماسة الشجرية توظيف الألوان في التعبير عن عواطفهم وتجاربهم الشعرية حسب أغراضها ، وقد كان توظيف اللون نابعاً من حالة نفسية تسيطر على الشاعر وقد استطاع شعراء الحماسة الشجرية من شحن اللون كرمز بارز ذي دلالات تتوافق مع تجاربهم الشعرية في التعبير عما يجول بخواطرهم ، فحمل اللون دلالات إيحائية تنم عن عمق التجربة الشعورية التي يمر بها الشاعر، فغاص الشاعر في عمق دلالات الألوان مفجرا طاقاتها الإبداعية الكامنة فيها من خلال الصور اللونية التي رسموها ، والمعبرة عن تجارب شعورية متعددة ، حيث استطاع شعراء الحماسة الشجرية من توظيف الألوان ودلالاتها في بناء خطاب شعري زاهي الألوان، أو قاتمها ، للتأثير في المتلقي وجعله يعيش حالة إبداع النص زمن كتابته "إن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة في المشاعر، إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس، لكن المعروف أنَّ الشاعر كالطفل يحب هذه الألوان والأشكال، ويحب اللعب بها، غير أنه ليس لعبا لمجرد اللعب، وإنما هو لعب بدافع استكشاف الصورة أولاً، ثم القارئ أو المتلقي ثانيا"[2].

لقد وعى شعراء الحماسة الشجرية أن اللون أهم ما يستثير ويجذب البصر، ويمنح النص بعدا لونيا خلاباً، فرسموا من خلال هذا الفهم أجمل اللوحات وأبدعها معبرين عن أفكار خاصة نبعت من شعور مفعم بعبق التجربة الشعورية المحملة بدلالات نفسية كثيرة .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص683).

(2) إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (ص129).

لقد استخدم شعراء الحماسة الشجرية اللون الأحمر في رسم صور البطولة والشجاعة والإقدام من خلال تصويرهم المعارك التي خاضوها، فحملوا اللون الأحمر دلالات البطولة والفداء والشجاعة، فكان هذا اللون خير معين على بيان معالم هذه الصور وإبراز دلالاتها، ومما جاء من هذه الصور الحمراء رسمهم معالم الدماء السائلة في المعارك، كما في قول الشاعر عمرو بن معد يكرب (من الوافر) :

وَقِــرنٍ قَــدْ تَرَكْــتُ لِــدَى مَكَــرٍّ عليـــــه سَـــــبَائِبٌ كَـــــالأُرْجُوانِ[1]

أبدع الشاعر في رسم صورة ملموسة لشجاعته، فقد جسد الشاعر المعنوي في صورة بصرية محسوسة فما اصطباغ الملابس الرقيقة باللون الأحمر إلا توصيف للون الدم السائل من هذا الشخص الذي طعنه الشاعر طعنات كثيرة، فأصبحت الصورة حمراء قانية تحمل في طياتها معالم الشجاعة والإقدام، وتحمل في طياتها عبق الموت المنبعث من اللون الأحمر .

وقال الشاعر سُويد بن كُراع العُكْليُّ (من الطويل) :

إِذَا نَابَــتْ الــدَّعوى وَحُــورِضَ عنــدَهَا تَطُــولُ بِأَيــدِينَا الســيوفُ القَواطِــعُ

بِمُعْتَــرَكٍ ثــارَتْ عليــهِ ضَــبَابَةٌ ففيــــه دَمٌ جــــارٍ وآخَــــرُ نَــــاقِعُ

ومَــا مَــاتَ قَــوْمٌ ضَــامِنِينَ لنــا دَمَــاً وَتُوفَينَــــا إِلَّا دِمَــــاءٌ شَــــوَافِعُ[2]

لقد صبغ الشاعر صورته باللون الأحمر المستمد من لون الدماء الجارية الناقعة في رسم معالم الفخر والحماسة ، فقد أبرز هذا اللون دلالات العزة والأنفة والقوة في مواجهة الأعداء ببأسهم وقوتهم .

وللون الأحمر دور كبير جداً في إظهار حالة الغضب الكامن في النفس، فإذا ما احمرت العيون برز الموت الزؤام من تضاعيف الصورة المنبثقة من تجربة شعورية تعصف بكل معاني الفخر والحماسة والعزة والأنفة العربية، كما في قول الشاعر ضِرار بن الخَطَّاب الفِهرِيُّ (من المنسرح):

إنّــــي لأَنْمِــــي إذا انتميــــتُ إلــــى حــــــيّ كِــــرامٍ وَمَعْشَــــرٍ صُــــدُقِ

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص34).

(2) المرجع السابق ، ص110.

بـــيضٍ جعـــادٍ كـــأن أعيُـــنَهُم تُكْحَـــلُ يـــوم الهيـــاجِ بـــالعلق[1]

فقد أبدع الشاعر في تصوير حالة الغضب المعنوية المسيطرة على النص، من خلال التعبير عنها بصورة لونية محسوسة، كان اللون الأحمر هو عماد دلالاتها المتعددة الفياضة، التي تنم عن القوة والعزة، فقد جعل الشاعر اللون الأحمر المراد به الدم كحلا لعيون قومه في تصوير حالة الغضب وإظهارها .

ومنه قول الشاعر لَقِيطُ بن يَعْمَر الأيادي (من البسيط) :

مَـــن سَّـــرهُ كَـــرُمُ الحَيـــاةِ فَـــلا يَـــزَل فـــي مِقنَـــبٍ مِـــن صـــالِحي الأَنصـــارِ

النـــــاظِرينَ بِـــــأَعيُنٍ مُحَمَـــــرَّةٍ كَـــالجَمرِ غَيـــرِ كَليلَـــةِ الإبصـــارِ[2]

وكما حمل اللون الأحمر دلالة الحرب، حمل أيضا دلالة الحب وهذا الانزياح أو التغير في الدلالة نابع من طبيعة التجربة الشعرية التي يمر بها الشاعر، وطبيعة حالته النفسية، فاللون الواحد قد يحمل دلالات متعددة .

وقد استخدم شعراء الحماسة الشجرية اللون الأحمر للتعبير عن معاني الحب والغزل الممزوجة بشعر الخمر، فرسموا صورا كثيرة ذات ألوان حمراء قانية تفيض بكل معاني الحب والشوق كما في قول الشاعر عبيد بن الأبرص (من البسيط) :

كَـــأَنَّ رِيْقَتَهَـــا بَعْـــدَ الكَـــرَى اغْتَبَقَـــتْ مِـــنْ مَـــاءِ أَذْكَـــنَ فـــي الحـــانُوتِ نَضَّـــاحِ

أو مِـــنْ مُشَعشَـــعَةٍ كالمســـكِ نَشْـــرتُهَا أو مِـــــنْ أَنَابِيـــــبِ رُمَّـــــانٍ وتُفَّـــــاحِ[3]

لقد وصف الشاعر ريق محبوبته بأنه كالخمر في مفعوله بالأجساد، وما يصيبها من خدر بعد تعاطيها، وإذا كان اللون الأحمر هو المفضل للخمر، والدليل على جودتها، واستخراجها من فاكهة حمراء اللون كالرمان والتفاح، تبدت معالم الصورة اللونية الحمراء القانية ذات الدلالات المتعددة الكثيرة الفياضة بكل معاني الغزل النابع من نفس عاشقة .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص57).

(2) المرجع السابق ، ص355.

(3) المرجع نفسه ، ص669.

ومنه قول الشاعر العَطَوِيُّ (من الخفيف) :

ذاتُ خَـــدّينِ نـــاعِمَينِ ضَنِيْنَـــــ ـــينِ بمـــا فيهِمَـــا مِـــنَ التُّفـــاحِ

وَثَنَايَـــــا وريقَـــــةٍ كَغَـــــدِيرٍ مِـــنْ عُقَـــارٍ وَرَوضَـــةٍ مِـــنْ أَقَـــاحِ[1]

وقد رسم شعراء الحماسة الشجرية بريشتهم الحمراء، معالم الشكوى من الحبيب، ووصف عينيه اللتين ما زالتا تقتل العشاق كما في قول ابن الرومي (من المنسرح) :

قـــالوا : اشـــتَكَتْ عينُـــهُ فقلـــتُ لهـــم : مِـــنْ كَثـــرَةِ القَتْـــلِ نالَهَـــا الوَصَـــبُ

حُمْرتُهَـــا مِـــنْ دمـــاءِ مَـــنْ قَتَلَـــتْ والـــدَّمُ فـــي النَّصْـــلِ شَـــاهِدٌ عَجَـــبُ[2]

وقد استخدم شعراء الحماسة الشجرية اللون الأحمر في رسم صورة الورود والأزهار كما في قول الشاعر[3] (من الوافر) :

وَرَوضٍ نَاضِـــرٍ قَـــدْ أَضْـــحَكَتهُ شَـــآبيبُ الســـحائبِ بالبُكَـــاءِ

كـــأَنَّ شَـــقَائِقَ النُّعمـــانِ فيـــهِ ثِيَـــابٌ قَـــدْ رَوِيـــنَ مـــن الـــدِّمَاءِ[4]

ومنه قول الشاعر[5]في وصف تفاحة (من البسيط) :

جاءتْـــكَ فـــي حُلـــةٍ بَيْضَـــاءَ نَاصِـــعَةٍ فـــي حُمْـــرَةٍ كاتِّقَـــادِ النَّـــارِ تَشـــتَعِلُ

كَأَنَّهَـــا وَجنَـــةٌ فـــي خَـــدِّ غانِيَـــةٍ بَيْضَـــاءُ أَوقَـــدَ فيهـــا نـــارَه الخَجَـــلُ[6]

ومن الألوان التي استعملها شعراء الحماسة الشجرية، اللون الأسود، حيث رسموا به صوراً متشحة بالسواد في وصف يوم البعد عن المحبوبة، فقد عمد الشعراء الى استعمال اللون الأسود لرسم حالة نفسية متشائمة حزينة كما في قول الشاعر علي بن محمد الفَهمِيُّ (من الكامل) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص672).

(2) المرجع السابق، ص884.

(3) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية ، ص759.

(5) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(6) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص769).

والليـــلُ فـــي ثَـــوبٍ كَـــأَنَّ أَدِيمَـــهُ نَفَضَـــتْ عليـــهِ ســـوادَهُنَّ جُفُـــونُ

مُسْـــــوَدَّةٌ أَقْطَـــــارُهُ فَكَأَنَّـــــهُ مَطْـــــلٌ تـــــلاهُ نائِـــــلٌ مَمْنُـــــونُ

والأرضُ شَـــوهاءُ العِـــراصِ كَأَنَّهَـــا صَـــدٌّ إلـــى يـــومِ النَّـــوى مَقْـــرُونُ

والليـــلُ مَكْبُـــوبٌ عَلَيْهَـــا مُطْـــرِقٌ مـــا يَسْـــتَفِيْقُ كَأَنَّـــهُ مَحْـــزونُ[1]

لقد رسم الشاعر لوحته الدالة على خيبة الأمل والخوف وبعد الحبيبة من خلال سواد الليل والمقصود في هذه الصورة ليس الليل في حد ذاته وإنما هذا اللون الملازم له الذي يبعث في النفس الرهبة والخوف من المجهول، لقد دفعت حالة الشاعر النفسية التي يعيشها إلى رسم لوحته المتشحة بالسواد من خلال الليل في إشارة منه إلى وصوله إلى كل مكان .

ولم تقتصر الصورة اللونية السوداء على رسم معالم الخوف من المجهول المتمثل في الليل، فقد لجأ الشعراء أيضاً إلى هذا اللون في وصف المحبوبة فأصبح لونا يحمل بعداً غزلياً، وهو ما تقتضيه طبيعة الموقف والحالة النفسية، ومنه قول الشاعر أبي دُؤاد (من الكامل) :

أُزْجُـرْ فُـؤادَكَ أن يَتُـوقَ إلـى الحمـى إنَّ القُلُـــوبَ إلـــى سُـــعَادٍ شُـــوَّقُ

فرعَـــاءُ تَســـحبُ مِـــنْ قِيَـــامٍ شَـــعْرَهَا وَتَغِيـــبُ فيـــهِ وهـــو جَثْـــلٌ مُوْنِـــقُ

فَكَأَنَّـــــهُ ليـــــلٌ عَلَيهَـــــا مُغْـــــدِفٌ وكأَنَّهَـــــا فِيـــــهِ نَهَـــــارٌ مُشْـــــرِقُ[2]

فقد عمد الشاعر الى اللون الأسود المستمد من ظلام الليل في وصف شعر محبوبته الطويل الذي تكاد تغيب فيه، كما مزج الشاعر اللون الأبيض في صورته مبيناً بياض محبوبته المشابه لضوء النهار فشعرها ليل يحيط بهالة مشرقة من ضوء النهار .

وقد مزج الشاعر ابن المعتز اللون الأسود بالأحمر في صورة بديعة تناولت الخمر ومحبوبته فقال (من الطويل) :

ســـقتني فـــي ليـــلٍ شـــبيهٍ بشـــعرها شـــبيهة خـــدَّيها بغيـــر رقيـــبِ

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص724).

(2) المرجع السابق ، ص948.

فأمْسـيْت فــي ليلــين بالشَّــعر والــدُّجى وشمســيْن مــن خمْــرٍ وخــدِّ حبيــبِ [1]

ومن الصور اللونية الأخرى التي استعملها شعراء الحماسة الشجرية في رسم لوحاتهم ، اللون الأبيض الدال على الصفاء والنقاء والإشراق، حيث استعمله الشعراء في تصوير ممدوحيهم فاقترن البياض بالمدح والرفعة والعزة، فهذا اللون "لون الطهارة والخلوص والصفاء والنقاء والمحبة والخير والحق والعدالة"[2].

ومما جاء في شعر شعراء الحماسة الشجرية من الصور البيضاء قول الشاعر أبي طالب بن عبد المطَّلِب (من الطويل) :

وأَبــيَضُ يُسْتَســقَى الغَمَــامُ بوجهِــهِ ثِمَــالُ اليَتــامَى عِصْــمَةٌ للأرامــلِ [3]

فالبياض دليل على نقاء العرض، والخلو من العيوب ، ورفعة المكانة وعلو الشأن، واللون الأبيض ليس هو المقصود في حد ذاته، وإن الشخص المقصود أبيض اللون مشرباً بالحمرة فالتعبير بالبياض يأتي في إطار رسم صورة صافية نقية للممدوح .

ومنه قول الشاعر عمرو بن مِخْلاةَ الكَلْبيُّ (من الطويل) :

هُــوَ الأَبْــيَضُ القَــرْمُ الطويــلُ نِجَــادُهُ مِــنَ القَــومِ لا فَــانٍ ولا هُــوَ يَــافِعُ [4]

ومنه قول زهير بن أبي سلمى (من البسيط) :

أَشَــمُّ أبْــيَضُ فَيَّــاضٌ يُفكِّــكُ عَــنْ أَيــدِي العُنَــاةِ وَعَــنْ أَعْنَاقِهَــا الرِّبَقَــا [5]

كما استعمل اللون الأبيض في رسم صورة جمال المرأة العربية كما في قول الشاعر تَوبَة بن الحُمَيِّر الخفاجي (من الطويل) :

أَمُخْتَرِمِــي رَيْــبَ المَنُــونِ وَلَــمْ أَزُرْ كَوَاعِــبَ مِــنْ هَمَــدانِ بِيضَــاً نُحُورُهَــا [6]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص889).

(2) أبادي ، ليلا قاسمي ، الجمال اللوني في الشعر العربي ، ص86.

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص65).

(4) المرجع السابق ، ص172.

(5) المرجع نفسه ، ص349.

(6) المرجع نفسه ، ص649.

فقد رسم الشاعر صورة بيضاء لمحبوبته، وهو اللون المفضل للمحبوبات في ذلك الوقت .

ومنه قول الشاعر ابن قيس الرقيات (من الطويل) :

كَـــأَنَّ الثُرَيَّـــا فَـــوقَ ثُغْـــرةِ نَحْرِهَـــا تَوَقَّـــدُ فـــي الظَّلمـــاءِ أَيَّ تَوَقُّـــدِ [1]

ومن الصور البيضاء في شعر شعراء الحماسة الشجرية تشبيههم الأسنان بحبات البرد المتساقطة في نصاعة لونها الأبيض كما في قول الأعشى (من الكامل) :

تُجْـــرِي السِّـــوَاكَ علـــى أَغَـــرَّ كَأَنَّـــهُ بَـــرَدُ تَحَـــدَّرَ مِـــنْ مُتُـــونِ غَمَـــامِ [2]

ومنه قول البحتري (من الكامل) :

سَـفَرَت كَمَـا سَـفَر الربيُـع الطَّـلقُ عـن وردٍ يُرَقْرِقُـــــه الضُّـــــحى مَصـــــقُولِ

وتبسّـــمت عـــن لؤلـــؤٍ فـــي رصـــفه بَـــــرَدٌ يَـــــرُدُّ حُشَاشَـــــةَ المَتْبـــــولِ[3]

وللبحتري أيضا قوله (من السريع) :

كأنمـــــا تَضْـــــحَكُ عـــــن لؤلـــــؤٍ مُـــــنَظَّمٍ أو بَـــــردٍ أو أقـــــاحْ [4]

ومن الألوان التي استعملها شعراء الحماسة الشجرية في وصف محبوباتهم اللون الأزرق فهو لون " يوحي بالهدوء والصفاء"[5] ، كما في قول الشاعر أبي عثمان الناجم (من الخفيف) :

لَبِسَـــتْ أَزرَقَـــاً فجـــاءَتْ بِوَجـــهٍ يُشـــبِهُ البَـــدْرَ فـــي أَدِيْـــمِ السَّـــمَاءِ [6]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص662).

(2) المرجع السابق ، ص658.

(3) المرجع نفسه ، ص663.

(4) المرجع نفسه ، ص663.

(5) شكيب ، مصطفى ، علم النفس الألوان ، ص7.

(6) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية ، ص663.

فقد شبه الشاعر محبوبته من خلال ردائها الأزرق، بصفحة السماء الزرقاء الصافية يتخللها وجه مضيء .

الصورة السمعية

الصورة السمعية من أهم الصور التي شكَّل بها شعراء الحماسة الشجرية خطابهم الشعري فهي تُدرك عن بعد كما الصورة البصرية اللونية، والصور التي تُدرك عن بعد لها أهمية خاصة تفضل باقي الصور " فللحواس التي تدرك عن بعد ميزة السبق والتوقّع والتبصّر، غير أنّ حاسة السمع أقلّها مادية وأقواها استخداماً للرموز والإشارات العقلية. وهل من الرموز الأكثر تحرراً من المادة وأشمل دلالة من الرموز اللغوية التي يصطنعها التعبير اللفظي"[1].

لذلك عني شعراء الحماسة الشجرية بهذه الصورة عناية كبيرة كونها أقوى الحواس وأهمها لأنها "تُستغل ليلا ونهارا، في الظلام والنور، في حين أن المرئيات لا يمكن إدراكها إلا في النور والإنسان يستطيع أن يدرك عن طريق الكلام أفكاراً أرقى وأسمى مما قد يدركه بالنظر، الذي مهما غيَّر فتعبيره محدود المعاني غامضها"[2] .

ومن الصور السمعية التي رسمها شعراء الحماسة الشجرية في خطاباتهم قول الشاعر جَهْمُ بن خلف (من الكامل) :

أَبَكَيْتَ أَنْ غَنَّتْ حَمَامَةُ أَيْكَةٍ ... وَرْقَاءُ تَهْتِفُ فِي الغُصُونِ وَتَسْجَعُ؟

مَأْلُوفَةُ الأَلحانِ مِطْرَابُ الضُّحَى ... تَبْكِي بِشَجْوٍ دَائِمٍ وَتُرَجِّعُ

مَا تَسْتَفِيْقُ مِنَ البُكَاءِ فَنَوحُهَا ... يَجْوِي الحَزِينَ وَعَيْنُهَا لا تَدْمَعُ

عَجَباً لِمَبْكَى عَيْنِهَا وَجُمُودِهَا ... وِلَعْولَةٍ فِي قَلْبِهَا مَا تُقْلِعُ[3]

لقد رسم الشاعر صورة سمعية حزينة تضج بمختلف أنواع البكاء فكثرت المفردات المعبرة عن الصوت مثل (أَبَكَيْتَ، غَنَّتْ، تَهْتِفُ، تَسْجَعُ، الأَلحانِ، مِطْرَابُ، تَبْكِي، بِشَجْوٍ، تُرَجِّعُ، فَنَوحُهَا لِمَبْكَى، لَعْولَةٍ) ، هذه الألفاظ رسمت الصورة السمعية بكل أبعادها ومؤثراتها، صورة عبرت عن

(1) مراد ، مبادئ علم النفس العام (ص68).

(2) نافع ، الصورة في شعر بشار بن برد (ص161).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص596).

البعد النفسي للشاعر الذي استعان بالورقاء رمز الطبيعة وأيقونة الشوق، في خلق جو نفسي حزين .

ومثله قول الشاعر أبي المَضَاء الفَقْعَسِيُّ (من الطويل) :

أَلا يَــا لَقَــوْمِي بَرَّحَــتْ بِــي حَمَامَــةٌ مُفَجَّعَــةٌ قَــدْ غَــابَ عنهــا قَرِينُهَــا

تَغَنَّــتْ بِصــوتٍ أَعْجَمِــيٍّ فَهَيَّجَــتْ شَــآبِيْبَ عَــيْنٍ مُسْــتَهَلٌ مَعِينُهَــا

وَقَــرَّفَ قَــرْحَ القلــبِ بَعْــدَ اندِمَالِــهِ تَــرَنُّمُ أَلحــانٍ لَهــا لا تُبِينُهَــا[1]

ومن الصور السمعية الواردة قول البحتري في وصف صوت محبوبته وحديثها (من الكامل) :

وحــديثُها الســحرُ الحــلالُ لــو انَّــهُ لــم يَجْــنِ قتــلَ المســلمِ المُتَحَــرّزِ

إنْ طــالَ لــمْ يُمْلَــلْ وإنْ هــي أوجــزَتْ ودّ المحــدَّثُ أنّهــا لــم تــوجزِ [2]

رسم البحتري صورة سمعية لحديث محبوبته، فشبهه بالسحر ولكنه حلال، لم يملل إن طال وإن أوجزت تمنى السامع أنها لم توجز .

ومنه قول الناجم في وصف غناء قينة (من مجزوء الكامل) :

لَقَــدْ بَرَعَــتْ عَلتِــبٌ فــي الغنــاءِ وَزَادَتْ وَأَرْبَــتْ علــى البَــارِعِ

يُسَــبِّحُ سَــامِعُها مُعْجَبَــاً وَأَصْــوَاتُهَا سُــبْحَةُ السَّــامِعِ [3]

كما رسم شعراء الحماسة الشجرية صورا سمعية وظفوها في الهجاء كما في قول الشاعر أبي علي الضرير (من المتقارب) :

غِنَــاؤكِ سُــعْدَى يُمِــتُ الطَّــرَبْ وَضَــرْبَكِ بِــالعُودِ يُحيــي الكُــرَبْ

ولَــم أَرَ قَبْلــكِ مِــنْ قَينَــةٍ تُغَنِّــي فَأَحسَــبُهَا تَنْتَحِــبْ [4]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص599).

(2) المرجع السابق ، ص686.

(3) المرجع نفسه ، ص874..

(4) المرجع نفسه ، ص881.

فقد رسم الشاعر دلالات الهجاء من خلال استعمال صورة سمعية لغناء الجارية الشبيه بالانتحاب، الذي يبدل جو المرح والسروب بحالة من الحزن والكآبة المستمدة من الكُرَب التي ذكرها الشاعر .

ومنه قول الناجم (من مخلع البسيط) :

وَقَينـــــــةٍ شَـــــــتْمُهَا قُنُـــــــوتُ أَحْسَـــــنُ أَصْـــــواتِهَا السُّـــــكُوتُ [1]

رسم الشاعر صورة سمعية عبَّر عنها في بيته بالسكوت، في مقابل صورة سمعية صاخبة لقينة لا تجيد الغناء .

الصورة الشمّية

الصورة الشمية ترتبط بحاسة الشم، وقد يعبر الشاعر في خطابه عن هذه الحاسة بالرائحة فالصورة الشميّة "مستعصية على الحجب، إنها صورة منتشرة، بإمكانها التأثير بفعلها وإن كان جسمها غائباً أو محجوباً"[2]. ولأن الشم حاسة غير محجوبة تسلك فيها الروائح على اختلافها طريقها إلى الأنف بسهولة ويسر يمكن اعتبار الشمّ "من الحواس التي تمكّن الإنسان من أن يستبدل بالأشياء ما يشير إليها من أمارات وعلامات"[3]. وفي ذلك الانتقال من استخدام الأشياء إلى استخدام رموزها رقيّ نفسي، يقوى ويزداد تحديداً ويتسع مدى بفضل البصر والسمع[4] . من هنا كانت الدلالة النفسية لحاسة الشم تكمن في سلوك الفرد من حيث القبول أو الرفض للرائحة وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى هذا اللون من الصور الشمية في التعبير عن عواطفهم تجاه المحبوبة فأبدعوا في رسم الصور الشمية للروائح المنبعثة، كما رسموا أيضاً صوراً شمية للخمر، ولم تغب الصور الشمية في تشكيلات المديح . ومن الصور الشمية الواردة في حماسة ابن الشجري قول الشاعر ابن الرومي (من الطويل) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص881).

(2) كبابه ، الصورة الفنية في شعر الطائيين (ص125.)

(3) مراد ، مبادئ علم النفس العام (ص64).

(4) ينظر ، المرجع السابق، ص64.

ومـــا تَعْتَرِيهَـــا آفَـــةٌ بَشِـــرِيَّةٌ مِـنَ النَّـومِ بَـلْ تَـزدَادُ طيبَـاً وَتَعْطُـرُ [1]

فالصورة الشمية المرسومة تفوح منها رائحة المسك العطرة، وهي رائحة المحبوبة التي لا تصيبها الآفات البشرية من روائح كريهة بعد النوم، فرائحتها طيبة عطرة .

ومنه قول امرئ القيس (من الطويل) :

خليلّـــي مـــرّا بـــي علـــى أم جنـــدب نُقَضِّـــي لُبَانَـــاتِ الفُـــؤادِ المُعـــذَّبِ

أَلَـــمْ تَـــرَ أَنِّـــي كُلَّمَـــا جِئـــتُ طَارِقَـــاً وَجَـــدْتُ بِهَـــا طِيْبَـــاً وَإِنْ لَـــمْ تَطَيَّـــبِ [2]

وقال كُثَير (من الطويل) :

ومـــا روضـــةٌ بـــالحَزنِ طيّبـــةُ الثَّـــرى يمُـــجُّ النَّـــدى جثجاثُهـــا وعرارُهـــا

لَهَـــا أَرَجٌ بَعـــدَ الهُـــدُوءِ كَأَنَّمَـــا تلاقـــتْ بـــهِ عطّـــارةٌ وتِجارُهـــا

بأطيـــبَ مـــن أردانِ عـــزَّةَ مَوْهنـــاً وقـــد أوقـــدتْ بالمنـــدلِ الرَّطـــبِ نارُهـــا[3]

ومن الممكن ألا تكون الرائحة مباشرة بل تكون عبر وسيط مثل ريح الصبا التي تأتي محملة برائحة المحبوبة كما في قول كثير (من الطويل) :

تَظَـلُّ إِبنَـةُ الضَـمري فـي ظِـلِّ نِعمَـة إذا مـا مَشَـت مِـن فـوقِ صَـرحٍ مُمَـرَّدِ

تَجـــيءُ بِرَيّاهـــا الصَـــبّا كُـــلَّ لَيلَـــةٍ وَتَجمَعُنـــا الأَحـــلامُ فـــي كَـــلِّ مَرقَـــدِ [4]

ومن الصور الشمية التي رُسمت للخمر في خطابات شعراء الحماسة الشجرية قول الشاعر (من الرجز) :

ومُدامـــةٍ تحيـــا النفـــوسُ بهـــا جَلَّـــتْ مآثِرُهـــا عـــن الوصْـــفِ

قـــد عُتِّقـــتْ فـــي دَنِّهـــا حِقبًـــا حتّـــى إذا آلـــتْ إلـــى النِّصْـــفِ

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص670).

(2) المرجع السابق ، ص677.

(3) المرجع نفسه ، ص678.

(4) المرجع نفسه ، ص510.

سَــلَبُوا قنــاع الطِّــين عــن رمَــقٍ حَـــيِّ الحيـــاةِ مُشـــارفِ الحَتْـــفِ

فَتَنَفَّسَـــتْ فِـــي البَيْـــتِ إِذْ مُزِجَـــتْ كَتَـــنَفُّسِ الرَّيحَـــانِ فـــي البيـــتِ[1]

فقد رسم الشاعر صورة شمية للخمر في البيت الأخير، من خلال فتح إنائها الذي فاح عبقاً في البيت كعبق الريحان .

ومنه قوله أيضاً (من الكامل) :

وَلَهـــا دَبيـــبٌ فـــي العِظـــامِ كَأَنَّـــهُ قَـــبْضُ النعـــاسِ وَأَخـــذهِ فـــي المفصـــلِ

عَبِقَـــتْ أَكُفُهُمُـــمُ بِهَـــا فَكَأَنَّمَـــا يَتَنَـــازَعُونَ بِهَـــا سَـــحِيقَ قُرَنْفُـــلِ [2]

ومن الصور الشمية التي استعملت في المدح قول الشاعر السّرِيُّ الرفّاء (من الطويل) :

وَغُـــلَامٌ إِذَا عَايَنْـــتَ عـــاتِقَ ثوبِـــهِ رَأَيْـــتَ عَليـــهِ شَـــاهِداً للحَمَائِـــلِ

تَضَـــمَّخَ بِالمِســـكِ الـــذكيّ مُـــرَجّلاً يَـــرِفُّ علـــى المَتْنَـــيْنِ مِثْـــلَ السَلَاسِـــلِ [3]

فالصورة الشمية لذلك الرجل المصلوب تفوح منها رائحة المسك المنبعث من دمائه .

ومثله قول الشاعر بشار بن برد في المدح (من الطويل) :

وَبِـــيضٌ بِهَـــا مِسْـــكٌ لِمَـــسّ أَكُفِّهِـــم عَلَـــى أَنَّهَـــا ريـــحَ الـــدِّماءِ تَضَـــوعُ [4]

ومثله قول الشاعر ابن المعتز (من الطويل) :

مُلُـــوكٌ إِذَا خَاضُـــوا الـــوَغَى فَسُـــيُوفُهُمْ مَقَابِضُـــــهَا مِسْـــــكٌ وَسَـــــائِرَهَا دَمُ [5]

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص842).

(2) المرجع السابق، ص846.

(3) المرجع نفسه ، ص345.

(4) المرجع نفسه ، ص394.

(5) المرجع نفسه ، ص395.

الصورة الذوقية

وهي صورة قائمة على التذوق يكون فيها اللسان المركز الأساس في تصورها . وهي ذات تنبيه كيميائي، مثلها في ذلك مثل الصورة الشميّة ، لكنّها تختلف عنها من حيث طبيعة الاتصال بالموضوع المحسوس. فعلى حين يتفعل الشمّ عن بعد، نجد أن حاسة الذوق لا تنفعل إلاّ إذا وضع الجسم على اللسان، فهي إذاً، حاسة قائمة على التماسّ المباشر[1].

واستعمال الصور الذوقية قليل نسبيا مقارنة بباقي الحواس "لأن الذوق من الحواس الخاصة جدا، فالإنسان يتذوق في الغالب لنفسه لا لغيره، وإن راقه شيء من المذوقات قد لا يروق لغيره ... لذلك فالذوق مما يقل الاشتراك فيه نسبيا، فنجده غير بارز بروز المحسوسات بالسمع أو البصر، لأن الأشياء المبصرة أو المسموعة يشترك فيها كل ما وقعت تحت إحساسه البصري أو السمعي "[2].

وإرهاف هذه الحاسة يصحبه تنشيط الكثير من الشحنات الوجدانية ، وخاصة شحنات الوجد والشوق المتعلق بالحب والغزل، وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى تنشيط كيفية الطعم الحلو في خطاباتهم الشعرية الغزلية والخمرية كما في قول الشاعر بشار بن برد (من البسيط) :

يـا أَطيَـبَ النَّـاسِ رِيْقَـاً غَيـرَ مُخْتَبَـرٍ إلا شـــهادةَ أطـــرافَ المَسَـــاوِيكِ [3]

فقد رسم الشاعر صورة ذوقية واضحة المعالم لريق محبوبته ، الذي لم تختبره وتتذوقه إلا أطراف المساويك الملازمة لذلك البرد المتحدر من متون الغمام، وفي هذا إشارة إلى عذوبة ريق المحبوبة الذي تميزت به عن باقي النساء .

ومنه قول ابن الرومي (من الطويل) :

أَلا رُبَّمَـــا سُـــؤتُ الغَيـــورَ وَسَـــاءَنِي وَبِتْنَـــا كِلَانـــا مِـــنْ أَخِيـــهِ علـــى وَغْـــرِ

(1) ينظر ، مراد ، مبادئ علم النفس العام (ص 63-64).

(2) الغنيم ، الصورة الفنية في الشعر العربي (ص18).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص672).

وَقَبَّلْـــتُ أَفواهَـــاً عِـــذَاباً كَأَنَّهَـــا ينـــابيعُ خَمْـــرٍ حُصِّـــبَتْ لُؤْلُـــؤَ البَحْـــرِ[1]

فالصورة الذوقية المرسومة في الأبيات لريق المحبوبة الحلوة المذاق، المسكرة كالخمر هي في لذتها لا تُضاهى .

وقال سحيم عبد بني الحسحاس (من الطويل) :

كَـــأَنَّ عَلـــى أَنيَابِهَـــا بَعْـــدَ هَجْعَـــةٍ مِـــنَ الليـــلِ نَامَتهَـــا سُـــلافَاً مُبَـــرَّدَا

سُـــــــلَافَةَ دَنٍّ أَوْ سُـــــــلَافَةَ ذَارِعٍ إِذَاصُـــبَّ مِنْهَـــا فِـــي الزُّجَاجِـــةِ أَزْبَـــدَا[2]

فالصورة المرسومة لريق المحبوبة بعد النوم هي كالسلافة المبردة أي الخمر، وهو وصف لا يُدرَك إلا بالذوق .

ومنه قول الراعي النميري (من البسيط) :

كَـــأَنَّ رِيقَتَهَـــا والليـــلُ مُعتكِـــرٌ بَعْـــدَ الرُّقَـــادِ وَقَـــدْ مَالَـــتْ بهَـــا الوُسُـــدِ

صَـــهْبَاءَ صَـــافيةٌ أَغلـــى التِّجَـــارُ بِهَـــا مِـــنْ خَمْـــرِ عانـــةَ يطفُـــو فَوقَهَـــا الزَّبَـــدُ[3]

فريق المحبوبة كالصهباء الصافية أي أحسن أنواع الخمر، وريق المحبوبة مسكر كما الخمر وهي صورة ذوقية مرسومة بدقة بالغة .

ومنه قول كُثَير (من الطويل) :

يُصَـــبُّ عَلَـــى ناجُودِهَـــا مـــاءُ بـــارقٍ وُعَـــاهُ صَـــفاً فـــي رأسِ عَنْقَـــاءَ عَيْطَـــلِ

بِأَطْيَـــبَ مِـــنْ فِيْهَـــا لِمَـــنْ ذَاقَ طَعْمَـــهُ وَقَـــدْ لَاحَ ضُـــوءُ الـــنَّجْمِ أَو كَـــادَ يَنْجَلِـــي [4]

وقد عمد شعراء الحماسة الشجرية إلى رسم الصور الذوقية للخمر كما في قول حسان بن ثابت (من الكامل) :

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص671).

(2) المرجع السابق ، ص668.

(3) المرجع نفسه ، ص667.

(4) المرجع نفسه ، ص667.

ولقــد شــربتُ الخمــرَ فــي حانوتهــا صـــــهباءَ، صـــافيةً ، كطعـــمِ الفلفـــلِ

يســـعى علـــيَّ بكأســـها متنطـــفٌ فَيَعُلُّنِـــي منهـــا، وإنْ لـــم أنهـــلِ [1]

فصورة الخمر المرسومة في الأبيات، صورة ذوقية طعمها كالفلفل، وهذا وصف لا يملكه إلا مجرب، خبر أنواع الخمر، وعرف أجودها .

ومنه قول الشاعر أبي نواس (من الخفيف) :

اسِـــــقنا ، إنّ يَـــــوْمَنا يـــــوْمُ رامٍ ولـــــرامٍ فَضـــــلٌ علـــــى الأيّـــــامِ

مِــنْ شــرابٍ ألَــذّ مــن نَظَــرِ المعشـــ ـــوقِ فـــي وَجـــهِ عاشِـــقٍ بابتِســـامِ [2]

ومنه قول جميل (من الطويل) :

أَلَــمْ تَعْلَمِــي يَــا عَذْبَــةَ الريــقِ أَنَّنِــي أَظَــلُّ إِذَا لَــمْ أُسْــقَ رِيقَــكِ صَــادِيَا [3]

كما سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى ربط هذه الصورة المحسوسة بالمعنويات مثل العقاب كما في قول الشاعر زيد الخيل(من الوافر) :

وَقَــدْ عَلِمَــتْ بَنُــو عَــبْسٍ وَبَــدْرٍ وَمُـــرَّةَ أَنَّنِـــي مُـــرٌّ عِقَـــابِي [4]

تراسل الحواس

يعد تراسل الحواس أحد أهم أنواع تنمية الصورة الشعرية عن طريق "التبادل بين مدركات الحواس التي يقوم بها الشاعر للتوسع في الخيال وخلق صورة مميزة لإثارة الدهشة في المتلقي"[5].وهذا المزج بين الحواس، وإعطاء بعضها دور بعض في كيفية إنشاء صورة جديدة يساهم مساهمة فعالة في نقل الأثر النفسي للمتلقي . فنقل صفات الحواس بعضها إلى بعض

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص835).

(2) المرجع السابق ، ص842.

(3) المرجع نفسه ، ص504.

(4) المرجع نفسه ، ص73.

(5) بور ، ظاهرة تراسل الحواس (ص79).

"يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة"[1]

ويمكن تعريف تراسل الحواس بأنه "أن نَصِفَ مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات الحواس الأخرى؛ فتعطي المسموعات ألواناً وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عطرة"[2].

ويمثل هذا الاستعمال انزياحاً عن الاستعمال العادي للحواس ووظائفها، وهذا الانزياح يحقق المتعة للمتلقي، ويجعله في ترقب دائم لمثل هذا الجمال المنبثق من تجربة شعورية خلاقة " بحيث تتفاعل جملة الحواس البشرية في بوتقة الإحساس الفياض الذي يستغرق الحالة الشعورية ويضيء الدفقة التصويرية ويمدها بطاقات من التنوع ليزيد الصورة جمالاً ووضوحاً من خلال التفاعل بين الحواس المختلفة التي تشكل الوعي والإحساس"[3].

وتراسل الحواس يمنح الشاعر " فرصة استثمار إيحاء في حاستين أو أكثر وبذلك يكثف مشاعره ويركزُها في الاتجاه الذي ينشده، يضاف إلى هذا أن تراسل الحواس مما يثري اللغة وينميها؛ لأنه يعني ضمنا أن ينأى الشاعر عن السياق المألوف للمفردة المعبرة عن حاسة ما، فينقل إليها مفردات حاسة أخرى، وبذلك تتنوع أساليب التعبير عن الحاسة الواحدة"[4].

لذلك سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى استعمال تراسل الحواس في خطابهم الشعري من أجل التأثير في المتلقي وجعله متماهيا مع العمل الأدبي وصاحبه، ويبدو أن اللجوء إلى تراسل الحواس نبع من "فكرة نقص نظام الحواس مما يستدعي مزج عملها، أو بتبادل معطياتها، وهنا

---

(1) هلال ، النقد الأدبي الحديث (ص395).

(2) الجنابي ، في الرؤيا الشعرية المعاصرة ، (ص22).

(3) أبو جحجوح ، البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم (ص76).

(4) الصائغ ، الصورة الفنية في شعر عمر أبو ريشة (ص36).

نجد مدرك حاسة ما يوصف بما يوصف به مدرك حاسة أخرى فتتولد صورة ممتزجة بينهما تخالف العرف اللغوي"[1].

ومما جاء فيه تراسل الحواس قول الشاعر[2] (من الطويل) :

كـــأَنَّ علـــى أَنيابهـــا الخمـــر شـــجَّهُ بمـــاءِ النَّـــدى فـــي آخـــرِ اللَّيـــلِ غـــابقُ

ومَـــا ذُقْتُـــهُ إلاَّ بعينـــي تفرُّســـاً كمـــا شِـــيمَ فـــي أعلـــى السَّـــحابَةِ بـــارقُ [3]

لقد أبدع الشاعر في وصف ريق محبوبته فشبهها بالخمر الممزوج بماء الندى، الذي يطيب للشارب في آخر الليل قبل انبلاج الصباح، وهو الوقت الذي يكون فيه العاشق يشكو من قصر الليل، لكن الشاعر لم يرد الإفصاح عما ذاقه، فاستدرك بقوله ذقته بعيني ، فمنح العين وظيفة أخرى هي الذوق، وفي هذا التعبير إشارة خفية في الإشارة إلى طلوع ضوء الصبح فمن الليل في البيت الأول، إلى إمكانية الرؤية للبرق الخارج من السحاب . ويبدو من هذا التعبير أن الشاعر أراد إخفاء الفعل الحقيقي وراء هذه الصورة المتراسلة الحواس .

ومنه قول الشاعر ابن الرومي (من الطويل) :

ومَـــا ذُقْتُـــهُ إلاَّ بِثْـــيم ابتســـامِهَا وَكَـــمْ مَخْبَـــرٍ أَبْـــدَاهُ للعَـــيْنِ مَنْظَـــرُ [4]

ذاق الشاعر ريق محبوبته من خلال ابتسامتها التي أدركها بالنظر، حيث منح الشاعر العين إمكانية الذوق من خلال تراسل الحواس الذي سيطر على جمال الصورة المرسومة ونقل الأثر النفسي الذي يمر به الشاعر للمتلقي، فكم من ابتسامة جميلة تُخفي وراءها ريقا حلو المذاق .

ومثله قول الشاعر النُمَيّريُّ (من الطويل) :

---

(1) نوفل ، الصورة الشعرية والرمز اللوني (ص165).

(2) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية وهما لنصيب بن رباح، أبو محجن،(108هـ) ، من شعراء العصر الأموي ، ينظر ، العباسي ، عبد الرحيم بن عبد الرحمن بن أحمد ،شرح شواهد التلخيص ، ص120 .

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص670).

(4) المرجع السابق ، ص673.

وَبَيْضَـــاءَ مِكســـالٍ لَعُـــوبٍ خَرِيـــدَةٍ لَذِيـــذٍ لـــدى ليـــلِ التَّمَـــامِ التِزَامُهَـــا [1]

فاللذة لا تتحقق إلا بالذوق، وقد منح الشاعر في هذه الصورة حاسة اللمس كل معاني اللذة في صورة تراسلت فيها حاسة اللمس لتعطي مدركات حاسة الذوق .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص674).

المبحث الثاني : البناءات الجمالية للنص

البناء التوقيعي

يعتمد البناء التوقيعي للقصائد على التجربة الشعورية التي يكثف فيها الشاعر دلالاته عن طريق الألفاظ الموحية المركزة الدلالات، و" البناء التوقيعي هو الصورة المركبة للقصيدة من خلال صورة واحدة تعتمد على تحقيق أكبر قدر من التركيز والتكثيف "([1]). وقصيدة التوقيعة أو البناء التوقيعي اعتبره بعض النقاد خاص بالشعر الحديث فهو" إحدى ضربات الشعر الحديث القصيدة القصيرة المركزة الغنية بالإيماء والرمز والانسياب والتدفق "([2]).

ولكن الناظر إلى شعرنا العربي القديم يجد الكثير من النماذج على هذا البناء ، وهي المقطوعات الصغيرة، أو البيت والبيتين، حيث نجد في هذا النوع من المقطوعات الصغيرة اكتمال التجربة وكثافة اللغة ودلالاتها الفياضة .

والقصيدة ذات البناء التوقيعي ليست دليلاً على صغر حجم تجربة الشاعر لأن الشاعر يلجأ في هذا النوع من القصائد إلى" تكثيف تجربته واختزالها إلى الحد الذي يجعل من القصيدة صورة شعرية واحدة "([3]).

والقصيدة الموقعة لا تحمل في ثناياها عدة أفكار أو انطباعات وذلك لصغرها وقلة كلماتها وأسطرها الشعرية، فهي"تقدم فكرة أو انطباعاً أو صورة باختصار شديد "([4]).

ومما جاء على هذا البناء في حماسة ابن الشجري قول الشاعر ذي الأصبع العُدوانيُّ (من الخفيف) :

أُكْـــرِمُ الضَّـــيفَ والنَّزيـــلَ وإنْ بِـــــ ـــــتُّ خَمِيصـــاً يَضُـــمُّ بَعْضِـــيَ بَعْضِـــي

---

(1) غنيم ، الأدب العربي المعاصر (ص36).

(2) شكري ، شعرنا الحديث إلى أين (ص96).

(3) الزبيدي ، بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر (ص117).

(4) أبو أصبع ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة (ص106).

أَطْعَـــنُ الفـــارِسَ المُـــدَجَّجِ بالرُّمْـــ ـــــحِ فَأُلقيـــهِ لِلِيَـــدَينِ وأَمضِـــي [1]

فقد كثف الشاعر لغته الشعرية للتعبير عن معان عديدة هي الكرم والجود، وأنه يبيت جائعاً من أجل إقراء ضيوفه، كما تضمن البناء التوقيعي في البيتين معني القوة والفروسية والعزة والأنفة فهو ذو بأس شديد لا يهاب الفرسان المدججين بالسلاح، بل يطعنهم ويمضي، وتمثل كلمة (أمضي) في أخر التوقيعة مركزية النص الدالة على القوة وعدم إلقاء البال لما سيحدث من أمور بعد هذا الطعن .

ومنه قول الشاعر[2] (من الطويل) :

لســرّ صــديقي بــين جنبــيّ معقــل مـــداهُ علـــى المُسْـــتَنْبِطِينَ طَويـــلُ

إِذَا لَقِحَـــتْ أُذُنِـــي بِـــهِ مِـــنْ لِسَـــانِهِ فَلَـــيْسَ عَلَيهَـــا لِلمَخَـــاضِ سَـــبِيلُ [3]

رسم الشاعر صورة استعارية في كيفية كتمانه السر من خلال لغة كثيفة ذات دلالات متعددة فالسر عند الشاعر في معقل حصين، لا يمكن لأي أحد الوصول إليه، كما أن صورته الجمالية في البيت الثاني أكدت معاني الحرص والكتمان ، فقد شبه سماعه السرَّ بالشيء الذي يُلقَح، ولا سبيل إلى الولادة أبداً .

ومنه قول الشاعر الرضيُّ (من المنسرح) :

يـــا لَيْلَـــةً كـــادَ مِـــنْ تَقَاصُـــرِهَا يَعْثُـــرُ فيهـــا العِشَـــاءُ بالسَّـــحَرِ [4]

فقد عبَّر الشاعر عن قِصَر الليل في وجود المحبوبة من خلال تكثيفه لغته الدالة على مرور الليل بسرعة، فلم يشكُ قصر الليل وسرعة ذهاب وقته، وإنما عبَّر عن هذا المعنى من خلال

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص103).

(2) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهما للشريف المرتضى ، ينظر ،الوطواط ، محمد بن إبراهيم ،غرر الخصائص الواضحة (ص571).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص493).

(4) المرجع السابق ، ص738.

تجسيده الواضح لوقت العشاء المراد به أول الليل، بوقت السحر المراد به أول تباشير الصباح من خلال تعثرهما .

البناء الدائري

البناء الدائري هو"ابتداء القصيدة بموقف معين أو لحظة نفسية ثم العودة مرة أخرى إلى الموقف نفسه لختم الشاعر به قصيدته ، وقد يلجأ الشاعر إلى تكرار الأبيات التي ابتدأ بها أو تكرار مضمون الفكرة التي ابتدأ بها "[1].

والظاهر من استقراء شعر شعراء الحماسة الشجرية اعتمادهم الواضح على تكرار الفكرة المسيطرة فيذكرها الشاعر في أوائل أبياته ، وينتهي بها قبل إنهاء خطابه الشعري، وهذه الطريقة من شأنها تقرير الفكرة في ذهن المتلقي قبل المغادرة .

ومما جاء من هذا البناء قول الشاعر كُثَير بن عبد الرحمن (من الطويل) :

ونَحْـــنُ غَيَـــارَى دُونَ كُـــلِّ خَرِيـــدَةٍ تَكُـــنُّ أَدِيمَـــاً واضِـــحَاً أَوْ شَـــبَاً عَـــبْلَا

وَيُخَـــذُ مِنَّـــا العَقْـــلُ دُونَ دِمَائِنَـــا وَنَـــأبَى فـــلا نَسْـــتَاقُ مـــن دَمِنَـــا عَقْـــلا

وَنَحْمِـــي إِذَا اشْـــتَدَّ الهِيـــاجُ نســـاءَنَا ولـــم يَـــرَ ذُو عَـــيْنٍ لِنِسْـــوَتِنَا حِجْـــلا[2]

فقد بدأ الشاعر نصه بفكرة مفادها حماية النساء وقت الحرب ، فقد كانت العرب قديما تخاف أن تُسبى النساء فالشاعر غيور على الخرائد، لذلك أكد فكرته في أخر بيت عند اشتداد المعارك تكون حماية النساء من الأمور الواجبة .

ومنه قول الشاعر[3] في وصفه طول الليل الذي أورثه هماً لا يزول فما زال الشوق هو الحالة النفسية المسيطرة على الشاعر (من الطويل) :

خَليلَيَّ،إِنّـــي قَـــد أَرِقـــتُ وَنِمتُمـــا لِبَـــرقٍ يَمـــانٍ فَاجِلِســـا عَلّانِيـــا

خَليلَيَّ،لَـــو كُنـــتُ الصَـــحيحَ وَكُنتُمـــا سَـــقيمَينِ لَـــم أَفعَـــل كَفِعلِكُمـــا بِيـــا

---

(1) أبو أصبع ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة (ص93).

(2) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص205).

(3) البيتان بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، وهما لقيس بن الملوح في ديوانه ، ينظر ،ابن الملوح ، قيس ، الديوان (ص43).

خَلِيلَـــيَّ طـــالَ الليـــلُ واكْتَحَـــلَ القَـــذَى بِعَينِـــــيَّ واسْتَأنَسْـــتُ بَرْقَـــاً يَمَانِيـــا[1]

فقد بدأ الشاعر نصه بتسليط الضوء على الأرق الذي أصابه، ومن أصابه الأرق كان دائم الشكوى من طول الليل، وهو ما أكده الشاعر في البيت الأخير .

ومنه قول الشاعر أبي بكر بن دُرَيد (من الوافر) :

أَمِـــنْ نَحـــوِ العَقِيـــقِ شَـــجَاكَ بَـــرقٌ كَـــــأَنَّ وَمِيضَـــــهُ رَجْـــــعُ الجُفُـــــونِ

أَيـــا بَـــرْقَ العَقِيـــقِ أَقِـــمْ فَمَـــالِي سِـــواكَ علـــى الصَّـــبَابَةِ مِـــنْ مُعِـــينِ

أَحِـــنُّ إلـــى العَقِيـــقِ وَسَـــاكِنِيهِ وَمَـــا يَخْلُـــو المُتَـــيَّمُ مِـــنْ حَنِـــينِ[2]

فقد سيطرت فكرة الحنين إلى منطقة تسمى العقيق على وجدان الشاعر فبدأ بها في أول بيت من قصيدته، ولكن الحنين إلى الديار ما زال متقدا متأججاً وهو ما أراد الشاعر تأكيده ليس في البيت الأول والأخير وإنما في كل الأبيات . في محاولة للفت نظر المتلقي إلى الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر .

البناء التشكيلي

يقصد بالبناء التشكيلي بناء لوحة متكاملة العناصر باستخدام الكلمات المعبرة ذات الدلالات الزاخرة التي تمثل الواقع بطبيعته النابضة الحية. "يقوم البناء التشكيلي على تقنية خاصة مستعارة من الفنون التشكيلية، فتظهر القصيدة في شكل لوحة شعرية مرئية، ويظهر هذا النوع من البناء بشكل واضح في القصائد الشعرية التي تبدأ بمقدمات طللية أو تلك التي تقوم برسم طيف الحبيبة"[3] .

فعلى الشاعر تشكيل الواقع ومحاكاته من خلال الكلمات ، كما الرسام الذي يعبر عن واقعه ومشاعره من خلال الألوان، وهذا النقل والتشكيل للواقع أو للفكرة التي يتناولها الشاعر ليس

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص588).

(2) المرجع السابق ، ص591.

(3) محمد ، بنية القصيدة العربية في الجاهلية والإسلام (ص55).

مجرد نقلٍ، فعليه أن يمنح النص الشعري الحياة من خلال مزجه بأحاسيسه ومشاعره المؤثرة في المتلقي . فالشاعر "يعيش في عالمه الداخلي، مصغياً لما يعتمل في قراره نفسه، وحتى في حالة توخيه الوصف، فان الشيء الذي يتشبث به هو الانطباع المدرك شعورياً"[1]، فالشاعر يعيد رسم الواقع من خلال إحساس داخلي يفوق الإحساس العادي الذي يمتلكه عامة الناس، فيرسم ذلك الواقع بما يملي عليه إحساسه الداخلي .

لذلك أصبح من البديهي "أن نقول كنقطة بداية : إن هناك شيئاً مشتركاً بين جميع الأعمال الفنية هو ما نسميه الشكل أو الهيئة التي يتخذها العمل الإبداعي ويستوي في ذلك أن يكون صورة أو قصيدة"[2].

ومما جاء على هذا البناء قول الشاعر عبد الصمد بن المعذَّل (من الخفيف) :

وَاصَـــلَ الحُلْـــمُ ليلَنَـــا بَعـــدَ هَجْـــرٍ فاجتمعنَـــــا وَنَحْـــــنُ مُفْتَرِقَـــــانِ

غَيـــرَ أَنَّ الأَرواحَ خَافَـــتْ رَقِيبَـــاً فَطَـــوَتْ سِـــرَّهَا عَـــن الأَبـــدَانِ

مَنْظَـــرٌ كَـــانَ لـــذَّة القَلْـــبِ إلا أَنَّـــهُ مَنْظَـــرٌ بِغَيـــرِ عِيَـــانِ[3]

رسم الشاعر لوحة فنية نابضة بالحياة، أوصل فيها أثره النفسي إلى المتلقي من خلال كلماته النابضة ، فقد جسَّد الشاعر الطيف واجتمع به في إطار زماني مذكور ضمناً في الأبيات، وقد خالف الشاعر تعبيرات الواقع في التعبير عن تجربته الشعورية من خلال قوله : **(فاجتمعنَا وَنَحْنُ مُفْتَرِقَانِ)** وهو دليل آخر على تجسيده هذا الطيف المؤرق، غير أن الشاعر يعود ويبدي خوفه من الرقباء فيفتضح سره، ولكنه صور الرقيب بصورة مختلفة عن الواقع، فقد جعل بدنه هو الرقيب الذي أخفى عنه هذا السر، الذي حواه وتمتع به بالقلب .

ومن البناءات التشكيلية الواردة أيضاً في الطيف والخيال قول الشاعر البحتري (من الطويل) :

---

(1) يونيه ، ثنائية الأجناس الفنية (ص80).

(2) ريد ، تربية التذوق الفني (ص31).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص626).

وَإِنّـــي وإِنْ ضَـــنَّتْ علـــيَّ بِوُدِّهَـــا لأَرتَـــاحُ مِنْهَـــا للخَيَـــالِ المُـــؤرِّقِ

يَعِـــزُّ علـــى الوَاشِـــينَ لَـــوْ يَعْلَمُونَهَـــا لَيَـــالٍ لَنَـــا نَـــزدَارُ فِيهَـــا وَنَلتَقِـــي

فَكَـــمْ غُلَّـــةٍ للشَّـــوقِ أَطْفَـــأتُ حَرَّهَـــا بِطَيـفٍ مَتـى يَطْـرُقْ دُجَـى الليـلَ يَطْـرُقِ

أَضُـــمُ عَلَيـــهِ جِفْـــنَ عَينِـــي تَعَلُّقَـــاً بِـــهِ عِنْـــدَ إِجـــلاءِ النُّعـــاسِ المُرَنِّـــقِ[1]

رسم الشاعر صورة بائسة صادرة من نفس حطمها بعد المحبوبة، فما من مريح إلا الطيف المطفئ لنار الشوق المتجددة، وهذه الصورة التشكيلية الرائعة التي جسدت معاني الحب والشوق من خلال كلمات نابضة تموج بدلالات متعددة .

ومن البناءات التشكيلية الواردة في مقدمات القصائد الطللية قول الشاعر بِشر بن أبي خازم(من الوافر) :

تَغَيَـــــرتِ المَنَـــــازِلُ بالكَثِيـــــبِ وَغَيَّـــــرَ آيَهَـــــا نَســـــجُ الجَنُـــــوبِ

مَنَـــــازِلُ مِـــــنْ سُـــــلَيمى مُقفِـــــراتٌ عَفَاهَـــــا كُـــــلُّ هَطَّـــــالٍ سَـــــكُوبِ[2]

فقد رسم الشاعر لوحة تشكيلية استمدها من الواقع الماثل أمامه (ديار المحبوبة) التي عفت وبان أهلها وغيرها ريح الجنوب، وعفاها كل هطال سكوب، وهو في رسمه هذه الصورة المقفرة يدعو المتلقي للتفكر في صورة أخرى مقابلة لهذه الصورة، صورة ضدية قابل بينهما الشاعر مقارنة ضمنية فالصورة المقفرة للديار ما كانت لتكون لولا صورة أخرى سابقة عليها من وجود محبوبته بهذه الديار العامرة بأهلها .

لقد استعمل الشاعر حركة الريح التي رسمت خطوطها المتعرجة على الرمال في تشكيل صورته كما استخدم الألوان السوداء الناتجة عن آثار الظاعنين للتعبير عن حالة شؤم ونفسية حزينة وقد منح الشاعر صورته الحياة من خلال أصوات الرياح المصرصرة في أرجاء الديار .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص619).

(2) المرجع السابق ، ص10.

البناء القصصي

يعد البناء القصصي من البناءات التي لجأ إليها شعراء الحماسة الشجرية حيث وظفوا هذا البناء وما يحويه من سرد وتقانات قصصية، ويمكن تعريف السرد بأنه "عرض الحديث بتتابع وجودة، وفي الأدب هو بسط الحدث في أي عمل أدبي بسطاً عادياً من غير حوار، وهو أسلوب إن طال ملَّه القارئ . وللسرد أشكال بحسب الجنس الأدبي الذي يكون فيه؛ فهو سرد روائي وسرد قصصي، وسرد مسرحي ، ويختلف معناه من منهج نقدي إلى آخر"[1]. ويتحقق السرد باستعمال ضميرين من ضمائر المتكلم أو المخاطب وقد يضاف إليهما ضمير آخر مثل الغائب، " فالسرد يتراوح بين الذاتية والغيرية، يركض بين الأنا والآخر؛ ليحقق التواصل بينهما وقد لا ينجح السرد في تحقيق الانسجام؛ بل ينتج عنه نوع من الاختلاف بهدف إثبات كل طرف ذاته ووجوده، فنفي كلام الآخر هو إثبات لكلام الذات، ولن يتحقق السرد دون التواصل بين الـ (أنا) والآخر أو الآخرين"[2]. وعملية السرد تتم بين طرفين تقوم الكلمة المكتوبة مقام السارد عندما تتم القراءة، كما أن هناك نوع آخر من السرد وهو سرد الكاتب لذاته أو ما يسمى بالمناجاة حيث يناجي الأديب نفسه من خلال كلماته بحيث يجرد من نفسه شخصاً أخرَ يتوجه إليه بالخطاب[3]. و يتناول السرد كل أنواع الخطاب في النصوص الأدبية " فالسرد فعل لا حدود له . يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أم غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان "[4]. وفي أسلوب السرد يتم توظيف كل آليات الخطاب والتنقل بينها بهدف كسر توقع القارئ كالانتقال في الخطاب من الأنا ضمير المتكلم إلى أنت ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب وقد تم التنقل بين هذه الضمائر في شعر شعراء الحماسة الشجرية . ومحاور السرد تبدأ بالذات لتتجاوزها إلى الموضوع لترصد العلاقة القائمة بينهما، ثم لتوضح الأبعاد الدلالية المعقدة، كما ترصد الظواهر الصوتية المتمثلة في الرمز والاستدعاء لتنتهي إلى الصياغة بوصفها قالباً يحوي ما سبق[5] .

وقد مثل هذا البناء سمة أسلوبية ظاهرة في الحماسة الشجرية ، ومنه قول الفرزدق(من الطويل):

---

(1) التونجي ، المعجم المفصل في الأدب (ج523/2).

(2) أيوب ، الزمن والسرد في الرواية الفلسطينية المعاصرة (ص143.)

(3) ينظر ، أيوب ، الزمن والسرد في الرواية الفلسطينية المعاصرة (ص143).

(4) يقطين ، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي (ص19).

(5) ينظر ، عبد المطلب ، هكذا تكلم النص (ص67).

وَأَطْلَسَ عَسّالٍ، وَما كانَ صَاحباً رفعت لناري مَوْهِناً فَأَتَاني
فَلَمّا دَنَا قُلتُ: ادْنُ دونَكَ إِنَّني وَإِيّاكَ في زَادِي لمُشْتَرِكَانِ
فَبِتُّ أَقُدُّ الزّادَ بَيْني وبَيْنَهُ على ضَوْءِ نَارٍ، مَرّةً، وَدُخَانِ
فَقُلتُ لَهُ لَمّا تَكَشَّرَ ضاحِكاً وَقائِمُ سَيفي مِن يَدي بِمَكانِ
تَعَشَّ فَإِن عاهَدتَني لا تَخونَني نَكُن مِثلَ مَن يا ذِئبُ يَصطَحِبانِ
وَأَنتَ اِمرُؤٌ يا ذِئبُ وَالغَدرُ كُنتُما أُخَيَّينِ كانا أُرضِعا بِلِبانِ
وَلَو غَيرَنا نَبَّهتَ تَلتَمِسُ القِرى رماكَ بِسَهمٍ أَو شَباةَ سِنانِ[1]

من الملاحظ في هذه القصيدة وجود معالم البناء القصصي، فأول مقومات هذا البناء هي الشخصيات، التي تتألف في هذا النص من الشاعر والذئب، الذي جعله الشاعر إنسانا يخاطبه ويحاوره في ليلة ظلماء أشعل فيها ناراً عالية اهتدى إليها الذئب، فالشاعر يسرد لنا وقائع هذه القصة من خلال الحوار الذي أجراه مع الذئب فكانت أنا الشاعر ظاهرة في هذا الحوار، وهذا النوع من البناءات يجذب المتلقي ويجعله في تشوق دائم لمتابعة الحدث ومعرفة نهاية القصة .

ومن ذلك أيضاً قول الفرزدق (من الطويل) :

وَليلَةَ بتنا بالغَرِيَّن ضَافَنَا على الزادِ مُوشِيُّ الذِّراعينِ أَطلَسُ
تَلَمّسَنَا حَتى أَتَانَا، وَلَمْ يَزَلْ لَدُنْ فَطَمَتْهُ أُمُّهُ يَتَلَمّسُ
فلَوْ أنّهُ إذْ جَاءَنا كانَ دانِياً لأَلْبَسْتُهُ لَوْ أنّهُ كانَ يَلْبَسُ
وَلَكِنْ تَنَحّى جَنْبَةً، بَعدَما دنا فكانَ كَقيدِ الرّمْحِ بَلْ هَو أَنْفَسُ
فَقاسَمْتُهُ نِصْفَينِ بَيْني وَبَيْنَهُ بَقِيَّةَ زَادِي وَالرِّكَائِبُ نُعَّسُ[2]

اعتمد الشاعر على أسلوب القص في جذب انتباه المتلقي وتشويقه، ومن معالم الأسلوب القصصي الواردة في النص الشعري الزمان والمكان (الليل، الغَرِيَّن)، والشخصيات، الشاعر والذئب، وتوالى الحدث المسرود .

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص721).

(2) المرجع السابق ، ص720 .

البناء الدرامي

يقوم البناء الدرامي على تعدد الأصوات داخل النص الشعري، وتعدد الأصوات داخل النص نابع من الصراع الدائر بين الشخصيات، ومن الممكن أن يكون الصراع داخلياً أي داخل نفس صاحب النص، هذا الصراع يصاحبه نمو وتطور للحدث يقود في النهاية إلى حل .

وتقوم النزعة الدرامية في الشعر على "التوتر الذي هو صفة فكرية عليا لا تكون إلا حين يغوص الفنان إلى أعماق الحياة ليبصر العلاقة بين الأشياء ويستوعبها ويشيد عليها خبرات متنوعة"[1].

ويتميز البناء الدرامي بقدرته الفائقة على التأثير في المتلقي وخاصة التفاصيل الصغيرة للواقع الذي يعيش فيه الشاعر، مما يكسب النص الشعري ثراء، يمكن المتلقي من استكشاف جمال النص .

ومن خلال البناء الدرامي الذي استعمله شعراء الحماسة الشجرية كأحد الأنماط التي بنيت عليها القصائد، تمكن شعراء الحماسة الشجرية من التعبير عن الواقع الذي يعيشونه من خلال تجارب شعورية متفاوتة ومختلفة فالبناء الدرامي في الشعر له القدرة "على أن يبلغنا الإحساس بحياة واقعية، الإحساس بالراهن القائم، أي بالخصائص التامة للحظة من اللحظات حسبما يحس المرء بها إحساسا فعليا"[2].

إن أهم ما يميز هذا البناء هو عنصر الصراع الدائر بين ثنايا النص، حيث تتجلى القصيدة بكامل دراميتها في وجود هذا العنصر الفعال، الذي يمثل أساساً هاماً وعموداً فقرياً للنص، إن "الدراما تعني في بساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله "[3]

---

(1) اليافي ، أوهاج الحداثة (ص25).

(2) أ. ف، ماتيسن ، أليوت الشاعر الناقد (ص147).

(3) إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (ص279).

وقد تمتع شعر شعراء الحماسة الشجرية برؤية درامية عالية، تجلت في مقدرتهم على إدراك المتناقضات وإبرازها، والغوص في أعماق الحياة لاستكناه العلاقات بين الشاعر ونفسه والشاعر والواقع المحيط .

ومن أمثلة القصائد الدرامية ذات العلاقة بين الشاعر ونفسه قول أبو الشِّيص(من الكامل) :

ولقـــد أقـــول لشـــيبةٍ أبصرتهـــا فـــي مفرقـــي فمنحتهـــا إعراضـــي
عنّـــي إليـــك فلســـت مـــن خيـــر ولـــو عمّمـــنَ منـــك مفـــارقي ببَـــياضِ
هل لـي سوى عشرين عاماً قد مضت مـــع ســـتة فـــي أثـــرهن مواضـــي
وَلَقَـدْ نَزَلـتِ بِـرَأسِ صَـابي القَلـبِ فـي مَيـــدانِ كُـــلِّ غِوايَـــةٍ رَكَّـــاضِ
ولقلمـــا أرتـــاع منـــك وإننـــي فيمـــا هويـــت وإن وزعـــت لماضـــي
فعليـك مـا اسـطعت الظهـور بلمّتـي وعلـــيّ أن ألقـــاك بالمقـــراض[1]

فالبنية الدرامية في النص القائمة على عنصر الصراع تتجلى في وجود مشكلة كبيرة عند الشاعر تمثلت بظهور وانتشار الشيب في رأسه، دليلاً على الكبر والتقدم في السن، وانتقاله من مرحلة إلى أخرى، وهو أول علامات دنو الموت الذي تهابه النفس البشرية عامة، والذي مثل هاجساً للشعراء .

ويستعين الشاعر بعنصر الحوار في قصيدته لبناء مشهد درامي عالي المستوى، فأصبح يخاطب الشيب (أقول لشيبة، عني إليك، ولقد نزلتِ، ولقلما أرتاع منكِ ، فعليك ما اسطعتِ الظهور) لبيان عنصر الصراع القائم بينه وبين المشيب، لينهي الشاعر بناءه الدرامي بطريقة ربما هي في حقيقتها هروب من الواقع المحتوم.

لقد قام البناء الدرامي في هذا النص على وجود مشكلة تمثلت بظهور الشيب، فبدأ عنصر الصراع بين الشيب والشاعر وضحه الحوار بينهما فبدأ الشاعر بتقديم مبرارته من صغر سنه

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص817).

حسب ادعائه، وأنه يحب الملذات فيركض في كل ميادين الغواية، وبعد عرض مبرراته واستمرار ظهور الشيب كان الحل عند الشاعر علي الشيب الظهور وعلى الشاعر ملاقاته بالمقراض .

إن النسيج الفكري للقصيدة يبرز الصراع القائم بين القوة والضعف، وبين الشباب والشيخوخة النابعين من العلاقة الضدية بين الموت والحياة، من رؤية تعبر عن ذات الشاعر وما يثيره منظر ظهور الشيب في رأسه من أفكار ومشاعر .

ومن البناءات الدرامية في حماسة ابن الشجري أيضاً قول الشاعر عبيد الله بن الحر الجعفيُّ (من الطويل) :

يُخَـــوِّفُني بِالقَتـــلِ قَـــومي وَإِنَّمـــا أَمـــوتُ إِذا جـــاءَ الكِتـــابُ المُؤَجَّـــلُ
لَعَـلَّ القَنـا تُـدني بِأَطرافِهـا الغِنـى فَنَحيـا كِرامـاً أَو نَمـوتُ فَنُقتَـلُ
أَلَـم تَـرَ أَنَّ الفَقـرَ يـزري بِأَهلِـهِ وَأَنَّ الغِنـى فيـهِ العُلـى وَالتَّجَمُّـلُ
إِذا كُنـتَ ذا رُمـحٍ وَسَـيفٍ مُصَـمَّمٍ عَلـى سـابِحٍ أَدنـاكَ مِمّـا تُؤَمِّـلُ
وَإِنَّـكَ إِلا تَركَـب الهَـولَ لا تَنَـل مِـنَ المـالِ مـا يَكفـي الصَّـديقَ وَتَفضُـلُ
إِذَا القِـرْنُ لاقـاني ومَـلَّ حياتَـهُ فَلَسْـتُ أُبَـالي : أَيُّنـا مـات أَوَلُ[1]

بنى الشاعر مشهدا دراميا يموج بكل معاني الحكمة، برز من خلاله نظرته الفلسفية إلى الموت والحياة ، والغنى والفقر، في ثنائيات ضدية، فنظرة الشاعر إلى الموت، أن الموت قادم لا محالة ولكل أجل كتاب، أما نظرته إلى الغنى والفقر فكانت القوة هي السبيل الوحيد عنده لكسب المال كما هو واضح من النص، فمن ملك القوة ملك المال. هذه الدراما نبعت من المناجاة الداخلية للشاعر بينه وبين نفسه في حوار أجراه بتفكير مقنع يتناسب مع واقعه .

ومن البناءات الدرامية القائمة أيضاً على عنصر الصراع بين الغنى والفقر قول الشاعر نُهَيْكُ بن أُساف(من الطويل) :

أَأَمّ نهيـكٍ ارفعـي الظـنَّ صـاعداً ولا تيأسـي أنْ يُثـريَ الـدّهرَ بـائسُ

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص107).

سأكسبُ مالاً أوْ تبيتنَّ ليلةً بصدركَ من همٍّ عليَّ وساوسُ

ومَن يكسبِ المالَ المُمنَّعَ بالقنا عشْ مثرياً أوْ يُودِ فيما يُمارسُ [1]

ففلسفة البناء الدرامي قائمة على العلاقة الجدلية بين القوة والحصول على المال، فقد ظهرت نظرة الشاعر في العيش الرغيد من خلال الحصول على المال بالقوة ، أو الموت في سبيل ذلك.

ومن البناءات الدرامية الواردة في حماسة ابن الشجري المتعلقة بالموت والحياة قول الشاعر[2] (من الطويل):

بَكى صاحِبي لمّا رأى الموتَ فَوقَنا مُطِلّاً كَإِظلال السّحابِ إذا اكفهرْ

فقلتُ لَهُ : لا تَبْكِ عَيْنُكَ إنما يكونُ غَداً حُسنُ الثناءِ لِمَنْ صَبرْ

فما أخّر الإحجامُ يوماً مُعَجَّلاً ولا عَجَّلَ الإقدامُ ما أخَّرَ القدرْ [3]

فمن خلال حوار بين الشاعر وفرسه تتجلى صورة البناء الدرامي القائم على عنصر الحوار المنبثق من صراع الخوف من الموت، لنجد الشاعر يجيب بنظرته الفلسفية في هذا الموقف العصيب ، فيقدم حلولاً منها الصبر الذي يكون نهايته حسن الثناء، والحل الآخر أن الإحجام والتراجع لا يؤخران ما هو مكتوب، وكذلك الإقدام لا يُعجل الأقدار .

المبحث الثالث : التناص

يرتبط مفهوم التناص بالمدارس النقدية الغربية الحديثة ويمكن تعريفه أنه "أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها"[4]، وهذا يعني أن التناص يقوم على استحضار النصوص السابقة من خلال الإشارة إليه نصا أو معنى . فكل نص شعري "عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرُب أو تحويل

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص183).

(2) الأبيات بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(3) المرجع السابق ، ص224.

(4) علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (ص215).

لنصوص أخرى "[1] فالنص الشعري مكون من مجموعة نصوص كثيرة سابقة عليه ، قائمة على علاقة فنية معقدة .

والتناص عبارة عن " الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص ، في استعادتها أو محاكاتها لنصوص – أو لأجزاء من نصوص – سابقة عليها "[2]. وهذا يدل على وجود علاقة بين نص جديد وآخر قديم تتشابك خيوطهما لتكون نصاً جديداً ذا دلالات جديدة . وقد ذهب بعض النقاد إلى أن النصوص الجديدة ما هي إلا قراءات جديدة لنصوص سابقة عليها[3].

وقد استفاد النقاد العرب من التنظيرات الغربية في قراءة الموروث النقدي القديم من جهة وصياغة آرائهم وتوجهاتهم الخاصة لمفهوم التناص من جهة ثانية ، ومهما يكن فإنه ينبغي استثمار تلك التوجيهات النظرية والمعرفية السابقة بطريقة لا تتعارض فيما بينها ، موظفين التناص كأداة مفهومية وآلية إجرائية للوقوف على جماليات النص الشعري وخصوصيته قدر الإمكان [4].

(1) الغذامي ، الخطيئة والتكفير (ص322).

(2) أبو حميدة ، دراسات في النقد الأدبي الحديث (ص35).

(3) موسى ، آفاق الرؤيا الشعرية (ص83).

(4) ينظر، وعد الله ، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة (ص226).

فالتناص "تقاطع نصوص، ووحدات من نصوص ، في نص أو نصوص أخرى" [1] ، أو هو " التفاعل النصي في نص بعينه"[2]، والتناص "تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى"[3]. ولم يقتصر هذا التعريف السابق على العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى بل تعداه إلى العلاقة القائمة بين الأجناس الأدبية المختلفة [4]. فالتناص أحد علامات الإبداع الشعري، وهذا الجمال لا يكون فقط في إحالة المتلقي إلى نص آخر سابق عليه، وإنما يقوم التناص على الإيحاء بمعان جديدة للنص الجديد مستندا على غيره من النصوص السابقة، فالتناص يحمل علامة ثقافة المبدع ومدى اطلاعه على النصوص الأخرى، هذا الاطلاع يسهم في توسيع فضاء النص وتضخيم دلالاته .

وقد استخدم شعراء الحماسة الشجرية التناص في خطاباتهم الشعرية، فقد برزت معالم عدة أنواع من التناص الديني والتاريخي في قصائدهم .

التناص الديني

يعد التناص الديني وخاصة التناص من القرآن الكريم، الأكثر شيوعاً في قصائد شعراء الحماسة الشجرية، حيث عمد هؤلاء الشعراء إلى القرآن الكريم، لتوصيل دلالاتهم إلى لقارئ وتكثيفها من خلال انتقائهم آيات قرآنية تتناسب وطبيعة القصيدة، ومتوافقة والجو النفسي للشاعر .

واللجوء إلى القرآن أو الكتب السماوية الأخرى، يفجر لدى الشاعر طاقات دلالية وإبداعية جديدة، الأمر الذي يعزز لديهم بناء الرؤى الشعرية، فالتفاعل مع هذه الكتب المقدسة باقتباس

(1) واصل ، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر (ص15).

(2) الزواهرة ، التناص في الشعر العربي المعاصر (ص31).

(3) جهاد ، أدونيس منتحلا (ص34).

(4) ينظر ، كاصد ، عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية (ص241).

نصوصها يمنح الشاعر بناء نصه الجديد، وهذا النوع من التناص ليس مجرد اقتباس النص القرآني أو تزيين القصيدة به، فهدف الشاعر هنا هو استيعاب النص وتطويعه [1].

واستخدام القرآن الكريم يشكل الملمح الأشد بروزا في شعر شعراء الحماسة الشجرية " فهو منهل خصب لجميع أنواع التفاعلات النصية [2]. فقد شكل التراث الديني في كل العصور وعند كل الأمم مصدرًا سخياً وينبوعاً لا ينضب من مصادر الإلهام الشعري، الذي يستمد منه الشعراء النماذج و الموضوعات والصور الأدبية.

وقد شكل التراث الديني مرجعية دلالية له حضوره القوي والفعال في القصيدة العربية لخصوصيته، وتميزه وقدرته على النهوض بانفعالات المبدع وتجاربه، والتأثير مع الوجدان الجمعي؛ لأن المعطيات الدينية [3]" تشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة، بما قدمت من تصورات لنشأة الكون، وتفسير سحري لظواهره المتنوعة"[4].

فعلاقة الشعر بالدين علاقة أصيلة منذ أن شجَّع الرسول ﷺ حسان والشعراء ليردوا على كفار قريش فبدت علامات القرآن واضحة في الشعر منذ ذلك الحين .

فالموروث الديني على تنوع دلالاته واختلاف مصادره شكَّل مصدرًا إلهامياً ومحوراً دلالياً لكثير من المعاني والمضامين التي استوحاها الشاعر المعاصر، وحاول النفاذ من خلالها لتصويره معاناته، والتعبير عن قضاياه، ومواقفه ، وتعميق تجاربه[5].

ومن مظاهر التناص القرآني في حماسة ابن الشجري قول الشاعر قطري بن الفجاءة المازني (من الطويل):

---

(1) ينظر ، الزواهرة ، التناص في الشعر العربي المعاصر (ص83).

(2) ينظر ، المرجع السابق ، ص 86.

(3) البنداري وآخرون ، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص246).

(4) نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية (ص35).

(5) البنداري وآخرون ، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص247).

فلـــو شَـــهِدَتْنَا يـــومَ ذاكَ وَخَيْلُنَـــا تُبِـــيحُ مِـــنَ الكُفَّـــارِ كُـــلَّ حَـــرِيمِ

رَأَتْ فِتْيَـــةً بَـــاعُوا الإِلـــهَ نُفُوسَـــهُمْ بِجَنَّـــاتِ عَـــدْنٍ عِنْـــدَهُ وَنَعِـــيمِ[1]

فقد تناص الشاعر في معنى أبياته مع قوله تعالى: ﴿ إِنَّ ٱللَّهَ ٱشْتَرَىٰ مِنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَٰلَهُم بِأَنَّ لَهُمُ ٱلْجَنَّةَ ۚ يُقَٰتِلُونَ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ ۖ وَعْدًا عَلَيْهِ حَقًّا فِى ٱلتَّوْرَىٰةِ وَٱلْإِنجِيلِ وَٱلْقُرْءَانِ ۚ وَمَنْ أَوْفَىٰ بِعَهْدِهِۦ مِنَ ٱللَّهِ ۚ فَٱسْتَبْشِرُوا۟ بِبَيْعِكُمُ ٱلَّذِى بَايَعْتُم بِهِۦ ۚ وَذَٰلِكَ هُوَ ٱلْفَوْزُ ٱلْعَظِيمُ﴾[2].

ويأتي هذا التناص مع هذه الآية الشريفة لبيان ثقافة الشاعر الدينية كون أن النص القرآني سابق على النص الشعري، وهذا مما يزيد دلالات النص بمنحه الصبغة الدينية اللازمة للتأثير في المتلقي .

ومن صور التناص الديني قول الشاعر (من الطويل) :

فمـــا أخّـــر الإحجـــامُ يومـــاً مُعَجَّـــلاً ولا عَجَّـــلَ الإقـــدامُ مـــا أخَّـــرَ القـــدرْ [3]

تناص مع قول الله تعالى : ﴿وَلَوْ يُؤَاخِذُ ٱللَّهُ ٱلنَّاسَ بِظُلْمِهِم مَّا تَرَكَ عَلَيْهَا مِن دَآبَّةٍ وَلَٰكِن يُؤَخِّرُهُمْ إِلَىٰٓ أَجَلٍ مُّسَمًّى ۖ فَإِذَا جَآءَ أَجَلُهُمْ لَا يَسْتَـْٔخِرُونَ سَاعَةً ۖ وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ ﴾[4]. وهو إقرار بالرؤية الإسلامية حول نظرة الإسلام للحياة والموت، وهو ما أكسب النص ثراء، من خلال الإقناع بالآية السابقة .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص222).

(2) [التوبة :111].

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص224).

(4) [النحل : 61].

ومما جاء أيضاً من التناص في الحماسة الشجرية متناصاً مع القرآن الكريم، قول الشاعر أبي تمام (من الخفيف) :

شُــعْلَةٌ فــي المَفَــارِقِ اســتودعتنِي فــي صَــمِيمِ الفُــؤادِ ثكْــلاً صَــمِيمَا [1]

فقد عبر الشاعر عن ظهور الشيب بمفرقه بالشعلة التي أضاءت ظلام ليل بهيم، حيث استمد هذا التعبير من قوله تعالى : ﴿**قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّي وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنۢ بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيًّا**﴾[2].

وقد جاء التناص الديني الخاص بالحديث النبوي الشريف في خطابات شعراء الحماسة الشجرية بكثرة، حيث أضفى صبغة دينية أيضاً على خطابات الشعراء كما في قول الشاعر[3] (من البسيط):

والــرِّزْقُ عَــنْ قَــدَرٍ يَجْــرِي إلــى أَجَــلٍ لَــنْ يَنْفَــدُ الــرِّزْقَ حتــى يَنْفَــدَ العُمــرُ [4]

فقد روى أبو الدَّرداءِ –رَضِيَ الله عنهُ– عن رسولِ الله –عليهِ الصَّلاةُ والسَّلام– أنَّهُ قال: "**إنَّ الرّزقَ لَيَطْلُبُ العبدَ أكْثَرَ مِمَّا يطلبُه أجلُهُ**"[5].وكذلك قوله ﷺ في حديث عن حرمة الجار وحث الناس على الاعتناء به ، فعَنْ ابْنِ عُمَرَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمَا قَالَ قَالَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ :"**مَا زَالَ جِبْرِيلُ يُوصِينِي بِالْجَارِ حَتَّى ظَنَنْتُ أَنَّهُ سَيُوَرِّثُهُ**"[6]. حيث تأثر شعراء الحماسة الشجرية بهذا الحديث الشريف في تشكيل الخطاب الشعري، فجاءت خطاباتهم الشعرية موافقة ومتأثرة بالحديث النبوي

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص819).

(2) [مريم :4].

(3) البيت بلا نسبة في الحماسة الشجرية ، ولم أقف على القائل .

(4) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص497).

(5) [ابن حبان: صحيح ابن حبان، الزكاة/ ذِكْرُ الْإِخْبَارِ عَمَّا يَجِبُ عَلَى الْمَرْءِ مِنْ قِلَّةِ الْجِدِّ فِي طَلَبِ رِزْقِهِ بِمَا لَا يَحِلُّ، ج31/8 رقم الحديث: 3238].

(6) [البخاري: صحيح البخاري، الأدب/ الوصاة بالجار، ج10/8 رقم الحديث6015].

الشريف، وهو ما يؤكد سبق نص الحديث الشريف، وتأثيره البالغ في نصوص أخرى، كما في قول الشاعر زيد الخيل بن مهلهل الطائي (من البسيط) :

والجـــارُ يَعْلَـــمُ أَنِّـــي غيـــرُ خَاذِلِـــهِ إِنْ نَـــابَ دَهْـــرٌ لعَظْـــمِ الجـــارِ يَعْتَـــرِقُ[1]

وقول الشاعر أبي قِطَافْ الشيباني (من الطويل) :

وَنَحْـــنُ أُنَـــاسٌ لا يُـــرَوَّعُ جَارُنَـــا مَخَافَـــةَ ضَـــيمٍ أو حَـــذَارَ تَهَضُّـــمِ

إِذَا أُسْـــلِمَ الجِيـــرانُ قُلْنَـــا لِجَارِنَـــا أَمِنْـــتَ فـــلا تَخْـــشَ الحَـــوادِثَ واســـلَمِ[2]

وقول الشاعر حسان بن ثابت (من البسيط) :

لا يَبْخَلُـــونَ علـــى جـــارٍ بِفَضـــلِهِمُ ولا يَمَسُّـــهُم مِـــن مَطعَـــمٍ طَبَـــعُ[3]

أما عن حديث حرمة الجار، فعَنْ أَبِى هُرَيْرَةَ رضي الله عنه أنه قال : قال رَسُولَ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم:"لاَ يَدْخُلُ الْجَنَّةَ مَنْ لاَ يَأْمَنُ جَارُهُ بَوَائِقَهُ" [4] فقد تأثر به شعراء الحماسة الشجرية،فجاءت أشعارهم متناصة معه، فشكل شعراء الحماسة الشجرية خطابات الهجاء والذم وفق هذا الحديث، كما في قول الشاعر الأخطل (من البسيط) :

مـــا زال فينـــا ربـــاطُ الخيـــل معلمـــةً وفـــي كليـــبٍ ربـــاط الـــذلّ والعـــارِ

النّـــازلونَ بـــدارِ الـــذُّلّ، إنْ نزلـــوا وتَسْـــتَبيحُ كُلَيْـــبٌ مَحْـــرَمَ الجـــارِ [5]

وقول الشاعر الفرزدق (من الكامل) :

قَـــبَح الإلـــهُ بَنِـــي كُلَيـــب إنَّهُـــمُ لا يَغْـــدِرُونَ ولا يُفُـــونَ لِجَـــارِ [6]

وقول الشاعر عُتَيبَة بن مِردَاس (من الكامل) :

لا يَظْلِمُـــونَ قَطـــاهُمُ لضُـــيوفِهِمْ والجـــارُ فـــي حَجَـــراتِهِم مَظْلُـــومُ [7]

فقد جاءت النصوص الشعرية السابقة، متضمنة معاني الإساءة إلى الجار فجاءت في إطار الذم والهجاء، وهي متأثرة بالحديث الشريف السابق .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص67).

(2) المرجع السابق ، ص85.

(3) المرجع نفسه ، ص362.

(4) [مسلم: صحيح مسلم، الإيمان/بيان تحريم إيذاء الجار، ج68/1 رقم الحديث46].

(5) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص430).

(6) المرجع السابق ، ص427.

(7) المرجع نفسه ، ص423.

التناص التاريخي

تعتبر المادة التاريخية رصيدًا معرفيًا، وثراء دلالياً للشاعر فنراه يستغل معطياتها للتعبير عن قضاياه وهمومه وخاصة القضايا التي تتصل اتصالاً وثيقاً بالشاعر وبيئته وجنسه وقوميته في إضفاء قيم تاريخية وحضارية على نتاجه، بحيث تصبح هذه الأحداث التاريخية المستحضرة في النص أكثر حضوراً في وجدان المتلقي بما تحمله من قيم معرفية، وروحية وجمالية.

" فالتناص التاريخي تداخل نصوص تاريخية مختارة قديمة أو حديثة مع النص الفني بحيث تكون منسجمة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في عمله"[1].

ولجوء الشاعر إلى التاريخ "يتيح تمازجاً ويخلق تداخلاً بين الحركة الزمانية حيث ينسكب الماضي بكل إثارته وتحفزاته وأحداثه على الحاضر بكل ماله من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يشبه تواكباً تاريخياً يومئ الحاضر فيه إلى الماضي، وكأن هذا الاستلهام يمثل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف اللحظة الغائرة في سراديب الماضي "[2].

والشاعر لا يستحضر المواقف التاريخية من أجل سردها في النص، بل يختار منها مواقف مشعة مضيئة تنبض بالحيوية، فيعيد صياغتها لتتناغم مع التجربة الشعرية، فالشاعر يعيد كتابة التاريخ ويمزجه بالواقع، وفق واقع معرفي جديد يجمع بين الماضي والحاضر ويستشرف آفاق المستقبل[3] .

(1) البنداري وآخرون ، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص295).

(2) عيد ، لغة الشعر (ص201).

(3) ينظر ، البنداري وآخرون ، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص295).

والحدث التاريخي أو الشخصية التاريخية تكون فقط ضمن إطارها التاريخي ولكن بثوب جديد يخلعه عليها الكاتب أو الشاعر فالشخصية التاريخية "محصورة في إطارها التاريخي، ينفخ فيه الشاعر روحاً جديدة، فتجتاز حدودها الضيقة وتكتسب أبعاداً معنوية جديدة"[1].

واستدعاء الشخصيات التاريخية يكسب الشاعر وتجربته "غنى وأصالة وشمولا في الوقت ذاته، فهي تغني بانفتاحها على هذه الينابيع دائمة التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير وتكتسب أصالة وعراقة باكتسابها هذا البعد الحضاري التاريخي وأخيراً تكتسب شمولاً وكلية بتحررها من إطار الجزئية والآنية إلى الاندماج في الكل وفي المطلق" [2].

وقد وظف شعراء الحماسة الشجرية موقعة ذي قار التي انتصر فيها العرب على الفرس انتصاراً ساحقاً في قصائدهم ذات التجربة الشعورية التي تموج بكل معاني الفخر والحماسة، في إنتاج خطاب شعري قوي يبرز مدى قوة الشاعر وقومه واعتداده بنفسه كما في قول الشاعر يحيى بن منصور الذُهلي (من الطويل) :

لّنَـا وَقْعَـةٌ بِـالحِنْوِ مـا اعْتَـدَّ مِثْلَهـا قَبَائِـلَ قحطـانٍ ولا مَـنْ تَنَـزَّرَا
ضَـرَبْنَا أَبَـا سَاسَـانَ كِسْـرَى وَجُنْـدَهُ وَقَـدْ كَـانَ ذَا شَـغْبٍ علـى النـاسِ أَصْـغَرَا
قَرَيْنَـاهُمُ الخَطِـيَّ حتـى كَأَننـا نَسُـوقُ بِـذِيقَرٍ نَعَامـاً مُنَفَّـرَا[3]

لقد استحضر الشاعر موقعة ذي قار في نصه وما كان للعرب فيها من نصر مؤزر في بناء خطاب شعري يتحدث فيه عن فخره وحماسته واعتداده بقومه، وقد استحضر الشاعر أيضاً شخصية تاريخية في نصه شخصية ملك الفرس كسرى الذي أذلوه فإذا هزموا وأذلوا أقوى الملوك في ذلك الوقت فهم على مَن دونه أقوى وأقدر .

ومن ذلك أيضاً قول الشاعر الأعشى (من الطويل) :

---

(1) البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (ص194).

(2) زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (ص17).

(3) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص101).

فِـدًى لَبنـى ذُهـلِ بـنِ شَـيبانَ نـاقَتي ... وراكبهـــا، يـــومَ اللّقـــاءِ، وقلَّـــتِ

هُـــمُ ضَـــرَبُوا بِـــالحِنْوِ، حنـــوِ قُرَاقـــرٍ ... مُقَدِّمَـــةَ الهَـــامَرْزِ حَتـــى تَوَلّـــتِ

فللّـــهِ عينـــا مـــنْ رأى مـــنْ عصـــابةٍ ... أشـــدَّ إذا خَـــامَ الكُمَـــاةُ مـــنَ الّتـــي

أَتَتنَـــا مـــنَ البطحـــاءِ يبـــرقُ بيضُـــها ... وَقَـــدْ بَـــذَخَتْ فُرْسَـــانُهَا وَأَذَلَّـــتِ

فشـــاروا وثرنـــا، والمنيّـــةُ بيننـــا ... وَهَاجَـــتْ عَلَيْنَـــا غهَبْـــوَةً فتَجَلّـــتِ

نُحَاسِـــيهُمُ كأســـاً مِـــنَ المَـــوْتِ مُـــرّة ... وَقَـــدْ رَفَعَـــتْ رايـــاتُهُمْ فَاسْـــتَقَلَّتِ

بِأَيـــدِيهُمِ البـــيضُ الخفـــافُ، وفـــوقهُم ... مـــن البَـــيْضِ أمْثـــالُ النّجـــومِ تَـــدَلَّتِ

فَمَـــرّ عَلـــى الهَـــامَرْزِ وَســـطَ بيوتنَـــا ... شـــآبيبُ مـــوتٍ، أســـبلتْ فاســـتهلتِ[1]

فقد استحضر الشاعر موقعة ذي قار والنصر المؤزر الذي حققه العرب على الفرس واصفاً قوة الفرس التي أذلها العرب متمثلة باستحضار شخصية الهامرز القوية ملك الملوك، وهو بهذا التناص التاريخي، واستحضاره الشخصيات التاريخية المواكبة للحدث، يمنح النص قوة ودلالة كبيرة تجمع في طياتها معاني القوة والعزة والأنفة، ويوسع فضاءات النص .

ومن الأحداث التاريخية التي استخدمها الشعراء في خطاباتهم الشعرية موقعة صفين، كما في قول الشاعر عَمرو بن العاصي (من الطويل) :

ولـــو شَـــهِدَتْ جُمْـــلٌ مَقـــامِي ومَـــوقفي ... بصـــفّينَ يَوْمَـــاً شـــابَ منهـــا الـــذَّوائبُ

غـــداةَ أتـــى أهـــلُ العـــراقِ كـــأنَّهم ... مـــن البحـــرِ لُـــجٌّ موجُـــهُ متراكـــبُ

وجئنـــا إلـــيهم فـــي الحديـــد كأننـــا ... ســـحابُ خريـــفٍ زَعزعَتَـــهُ الجنائـــبُ

فقـــالوا نـــرى مـــن رأينـــا أن تبـــايعوا ... عليـــا فقلنـــا بـــل نـــرى أن نضـــاربُ

فطـــارت إلينـــا بالرمـــاح كمـــاتهم ... وطرنـــا إلـــيهم والســـيوف قواضـــبُ

فلمـــا أرادوا أن يقومـــوا مقامنـــا ... أَبَيْنـــا عَلَـــيهم أنْ تَـــزولَ المَناكـــبُ[2]

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص157).

(2) المرجع السابق ، ص199.

لقد أراد الشاعر إبراز قوة فريقه من خلال نصه الشعري الحافل بكل أنواع السلاح من خلال ذكره هذه الموقعة التي دارت رحاها بين المسلمين بعد فتنة كبرى بينهم فقد كان الشاعر على رأس جيش كبير خرج من الشام لملاقاة جيش العراق، وهو في نصه يبرز معالم القوة للفريقين من كثرة العدد والعدة، مما أكسب النص ثراء لغوياً من خلال هذا التناص ومن خلال الألفاظ المستعملة ذات الأصوات الشديدة التي تركت للمتلقي استحضار جو المعركة وتخيلها .

ومن الأحداث التاريخية أيضاً التي استعملها الشعراء في تكوين خطاب شعري قوي موقعة بدر التي كان للأنصار دور كبير فيها، كما في قول الشاعر النعمان بن بشير الأنصاري (من الطويل) :

مُعَـاوِيَ إنْ لا تُعْطِنَـا الحَـقَّ تَعْتَـرِفْ لِحَـيِّ الأَزْدِ مَشْـدُودَاً عليهـا العَمَـائمُ
أَيَشْـتُمُنَا عَبْـدُ الأَرَاقِـمِ ضَـلَّةً ومـاذا الَّـذي يُجْـدِي عَلَيـكَ الأَراقِـمُ
مَتَـى تَلْـقَ مِنَّـا عُصْـبَةً خَزْرَجِيَّـةً أو الأَوسَ جَـرّاً تَخْتَرِمْـكَ الخَـوارِمُ
فَـإِن كُنْـتَ لَـم تَشْـهَد بِبَـدْرٍ وَقِيعَـةً أَذَلَّـتْ قُرَيشَـاً والأُنُـوفُ رَواغِـمُ
فَسَـائِل بِنَـا حَيَّـيْ لُـؤَيِّ بـنِ غَالِـبٍ وأنـتَ بمـا يَخْفَـى مـن الأَمـرِ عـالمُ
أَلَـمْ تَبْتَـدِركُمْ يـومَ بَـدْرٍ سُـيُوفُنَا ولَيلَـكَ عَمَّـا نـابَ قَوْمَـكَ نَـائِمُ؟
ضَـرَبْنَاكُمُ حتـى تَخَـاذَلَ جَمْعُكُـمْ وطَـارَتْ أَكُـفٌّ فِـيكُمُ وَجَمَـاجِمُ[1]

فقد توافق أن هجا الأخطل الأنصار في خلافة معاوية، فانبرى الشاعر يذود عن حياض قومه مطالبا الخليفة بإنصافهم، وبدأ يستحضر قوة قومه وعزتهم وشرفهم من خلال استحضار معركة بدر الكبرى وما كان للأنصار من دور كبير فيها وفي نصرة الإسلام والمسلمين .

التناص الأدبي

يأتي التناص مع التراث الأدبي المتمثل في الشعر معززاً ومكثفاً دلالات الكلمات والمعاني التي يطرحها الشعراء من خلال قصائدهم، فالاستعانة ببيت شعر قديم أو حكمة أو مثل عربي يجعل العبارات ذات معانٍ فياضة تزخر بالدلالات وتفتح أكثر من طريق للتأويل والتحليل".

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص241).

فالأدب هو خلاصة التجربة الشعورية والفكرية والحياتية لأي أمة، تتناقله الأجيال جيلاً بعد جيل، مستفيدة من مضامينه، ومستلهمة شكله من أجل مواصلة الإنتاج على غراره وتطويره . فالموروث الأدبي على اختلاف مستوياته له حضوره الفعال في القصيدة المعاصرة، لقربه من الذات المبدعة، والتصاقه بوجدانها، ومعايشته لظروفها، لقد وجد الشاعر كثيراً من ملامح تجاربه في التراث الأدبي، فاستغل ذلك في التعبير عنها بصورة فنية من خلال تسليط الأضواء على الجوانب التراثية التي تخدم الفكرة أو القضية التي يريد التعبير عنها وتحويرها بما ينسجم مع مواقفه وهنا تكمن براعة المبدع وقوته "[1] حيث يعمد الشاعر إلى" التقاط الموقف الخاص الذي تعرضت له الشخصية التراثية وفي إكسابه طابعًا دراميًا معبرًا عن موقف جديد"[2]، هذه المواقف المعبرة من خلال تجربة الشاعر وإحيائه الماضي، مسقطاً عليه انفعالاته بكل أبعاد الواقع والوجدان جعلت من" الموروث الأدبي أداة معرفية طيعة في يد الشاعر المعاصر ينسرب بجذوره الدلالية في أعماق تجاربه، ويشكل عنوانًا لأفكاره وتصوراته وانفعالاته"[3]. وهذه النصوص تكون واضحة في بنية النص الجديد، متعالقة معه، وقد "يعيد الشاعر إنتاجها دونما جهد شعري ليذيبها داخل نصوصه ويضفي عليها شكلاً آخر يزيدها حسية وبهاء "[4].

ومن الأبيات التي تعالقت بعضها ببعض في نصوص شعراء الحماسة الشجرية قول لقيط بن يَعْمَر الإيادي (من البسيط) :

لاَ مُتْرَفًــا إِنْ رَخَــاءُ الْعَــيْشِ سَــاعَدَهُ وَلاَ إِذَا عَــضَّ مَكْــرُوهٌ بِــهِ خَشَــعَا [5]

فالشاعر يمدح أبناء قومه ، فهم غير مترفين مغرورين، إن كان رخاء العيش حالتهم، وهم أيضا لا يجزعون إذا حلت النوائب بدارهم، وهو معنى جديد لم يتطرق إليه الشعراء من قبل ولكن تعالق هذا البيت بقصائد شتى، حيث تأثر الشعراء بهذا البيت فاستعملوه في قصائدهم وهو ما يدلل أن نصوصهم مكونة من نصوص سابقة، ومن الشعراء الذين تأثروا بهذا البيت قول الشاعر كعب بن زهير (من البسيط) :

---

(1) البنداري وآخرون ، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص271).

(2) عيد ، لغة الشعر (ص 238.)

(3) البنداري وآخرون ، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص271).

(4) العلاق ، الشعر والتلقي (ص131).

(5) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص354).

لا يَفْرَحُـــونَ إذا نَالَـــتْ رِمَـــاحُهُمُ قَومَـــاً وليسُـــوا مَجَازِيعـــاً إِذَا نِيلُـــوا [1]

وقول الشاعر حسان بن ثابت (من البسيط) :

لا فُـــرُحٌ إِنْ أصـــابوا مِـــنْ عَـــدُوّهِمُ وَإِنْ أُصِـــيبُوا فَـــلَا خُـــورٌ ولا جُـــزُعُ [2]

وقول الشاعر الأحوص (من الطويل) :

لقـد عَجَمَـتْ مِنـي الحَـوادِثُ ماجِـدَاً صَـــبُوراً علـــى غَمَّـــاءِ تِلـــكَ البَلَابِـــلِ

إِذَا سُـــرَّ لَـــمْ يَفـــرَحْ ولـــيسَ لِنَكْبَـــةٍ أَلَمَّـــتْ بـــهِ بالخَاشِـــعِ المُتَضَـــائِلِ [3]

وقد تأثر أيضاً الشاعر كُثَير عزة بهذا القول فقال (من الطويل) :

هـو المـرءُ لا يُبْـدِي أَسَـىً عَـنْ مُصِـيْبَةٍ وَلَا فَرِحَـــاً يَومَـــاً إِذَا الـــنفسُ سُـــرَّتِ

قَلِيـــلُ الأَلايـــا حـــافظٌ لِيَمِينِـــهِ وإِنْ بَـــدَرَتْ منـــهُ الأَلِيْـــةُ بَـــرَّتِ [4]

ومن النصوص التي جاء بها تناص في حماسة ابن الشجري قول الشاعر محمد بن عبد الملك الفُقعسي في تذكر محبوبته المرتحلة (من الطويل) :

وإِنَّ شِـــفَائي نَظْـــرَةٌ لَـــوْ نَظَرتُهـــا إِلـــى أُحِـــدٍ والحَرَّتَـــانِ قَرِيـــبُ [5]

حيث جاء هذا النص متأثرا بنص امرئ القيس السابق عليه عندما قال (من الطويل) :

وإِنَّ شِـــفَائي عَبْـــرَةٌ لـــو سَـــفَحتُهَا وَهَـــلْ عِنْـــدَ رَسْـــمٍ دَارِسٍ مِـــنْ مُعَـــوّلِ [6]

ومما جاء أيضاً في الحماسة الشجرية من تناص بين الشعراء قول بشار بن برد (من الطويل) :

إِذَا ادَّخَـــرَ المـــالَ البخيـــلُ فإِنَّمَـــا ذَخَـــــــائرُهُمُ خَطِّيـــــــةٌ وَدُرُوعُ

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص352).

(2) المرجع السابق، ص353.

(3) المرجع نفسه ، ص353.

(4) المرجع نفسه ، ص354.

(5) المرجع نفسه ، ص566.

(6) امرؤ القيس ، الديوان (ص111).

وَبِـــيضٌ بِهَـــا مِسْـــكٌ لِمَـــسّ أَكُفِّهِـــمْ عَلَـــى أَنَّهَـــا ريـــحُ الـــدِّماءِ تَضَـــوَّعُ[1]

فقد تأثر بشار بابن المعتز في قوله (من الطويل) :

مُلُـــوكٌ إِذَا خَاضُـــوا الـــوَغَى فَسُـــيُوفُهُم مَقَابِضُـــــهَا مِسْـــــكٌ وَسَـــــائِرَهَا دَمُ[2]

ومما جاء أيضاً من هذا الباب قول الشاعر ابن المعتز (من الطويل) :

وعَـــمَّ لسَـــمَاءَ النَّقْـــعُ حتَّـــى كَأَنَّـــهُ دُخَـــانٌ وَأَطـــرافُ الرِّمَـــاحِ شَـــرَارُ[3]

حيث شكل الشاعر بشار بن برد خطابه الشعري المتحدث عن الفخر والحماسة بالاستعانة ببيت الشعر السابق في قوله (من الطويل) :

كَـــأَنَّ مَثَـــارَ النَّقـــعِ فَـــوقَ رؤوسِـــنَا وأَســـيَافُنَا لَيـــلٌ تَهَـــاوى كَواكِبُـــهْ[4]

لقد سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى التناص في تشكيل خطاباتهم الشعرية، الشيء الذي وسع فضاءات النص وعمَّق دلالات القصائد .

---

(1) ابن الشجري ، الحماسة الشجرية (ص394).

(2) المرجع السابق ، ص395.

(3) المرجع نفسه ، ص794.

(4) المرجع نفسه ، ص394.

الخاتمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد ﷺ وعلى آله وصحبه أجمعين، الحمد لله الذي منَّ عليَّ بإنهاء هذا البحث الموسوم بـ "الحماسة الشجرية دراسة أسلوبية " تتبعت فيه نصوص الحماسة الشجرية وفق مقتضيات التحليل الأسلوبي، من خلال مستوياته، نقبت من خلال هذا المنهج عن مكامن الجمال في النصوص الشعرية، وحلقت في فضاء التجارب الشعورية المختلفة لشعراء الحماسة الشجرية فاستجليت مدلولاتها، وقاربتها أسلوبيا وفق هذا المنهج الاجرائي، وقد ضمَّ هذا البحث مقدمة، وتمهيد، وخمسة فصول تم تفصيل عناوينها الرئيسية والفرعية في مقدمة هذا البحث، حيث أعانني الله عز وجل على تناولها كما ذكرتها، وبعد رحلة القراءة والتنقيب عن معالم الجمال في حماسة ابن الشجري وكتابة هذا البحث الذي أرجو أن أكون وُفقت في كتابته، توصل الباحث إلى النتائج والتوصيات التالية :

النتائج

1. تعدُّ الحماسة الشجرية أحد أهم المصادر التاريخية للشعر العربي حتى سنة (542هـ)، حيث كانت مصدراً هاماً للشعر الجاهلي، والإسلامي والأموي وفترة طويلة من العصر العباسي .
2. اهتمام مؤلفها بجمع الكثير من شعر الشعراء المعاصرين له، بخلاف باقي الحماسات .
3. التقسيمات الجدية التي ابتكرها ابن الشجري في تقسيم أبواب حماسته، مخالفاً بذلك مَنْ سبقوه في الحماسات الأخرى .
4. تضم حماسة ابن الشجري بين دفتيها عدداً لا بأس به من أشعار علماء النحو واللغة والكثير من الأشعار لشعراء مغمورين .
5. اهتم ابن الشجري في مصنفه بعزو الأبيات إلى أصحابها في الغالب، وذكر الشعراء السباقين لمعان جديدة، وذكر الشعراء الذين تأثروا بهذه المعاني .
6. عرف العرب القدماء الأسلوب واستعملوه في مؤلفاتهم وكانت نشأته قبل القرن الثاني الهجري.
7. سعى شعراء الحماسة الشجرية في تشكيل خطاباتهم الأدبية إلى استخدام البحور الخليلية الطويلة أكثر من غيرها من البحور، حيث كان للبحر الطويل، والكامل، والبسيط، والوافر

حضور متميز على صفحات الحماسة الشجرية و كان للبحور الهزج، والرمل، والمديد أقل نسبة حضور .

8. الغياب التام للبحور، المضارع، والمقتضب، والمجتث، والمتدارك عن مادة الحماسة الشجرية .

9. استخدم شعراء الحماسة الشجرية الحروف المجهورة روياً لقصائدهم بصورة مطلقة تقريباً .

10. شيوع حروف الذلاقة في روي حماسيات ابن الشجري والحروف المذلقة هي : الباء والراء والفاء واللام والميم والنون، وهي أخف الحروف في اللغة العربية وأسهلها نطقاً وامتزاجاً بغيرها .

11. شيوع استخدام القوافي المطلقة في قصائد الحماسة الشجرية حيث بلغت نسبة استعمالها بالنسبة للقوافي المقيدة 97,5%.

12. سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى استخدام التصريع، والجناس بأنواعه، والتصدير، والتكرار بأنواعه، وحسن التقسيم، والتدوير، ولزوم ما لا يلزم، في تشكيل الموسيقى الداخلية لقصائدهم .

13. سعى شعراء الحماسة الشجرية في المستوى التركيبي إلى استعمال الجمل بكافة أنواعها من جمل اسمية وفعلية، واستعمال المشتقات كاسم الفاعل، والمفعول، وصيغ المبالغة للجمع بين الصفات الثابتة، والنمو والتصور في الحدث .

14. لجأ شعراء الحماسة الشجرية إلى التقديم والتأخير في خطاباتهم كأحدى أهم السمات الأسلوبية في جذب المتلقي والتأثير فيه وتنبيهه إلى أهمية الخطاب .

15. استخدم شعراء الحماسة الشجرية الأساليب الإنشائية الطلبية وغير الطلبية، وأساليب التوكيد والشرط، والتفضيل والنفي، والحذف والإضمار، والأسلوب الساخر في بناء خطاب شعري جاد موجه للمتلقي ويهدف إلى التأثير .

16. استخدم شعراء الحماسة الشجرية الحقول الدلالية للتعبير عن عواطف ومشاعر وتجارب شعورية مختلفة ومن الحقول الدلالية الواردة في الحماسة الشجرية، التي شكلت سمات

أسلوبية بارزة حقل الطبيعة، حقل ألفاظ الحرب، حقل ألفاظ المرأة، حقل المشاعر والأحاسيس، حقل الألوان.

17. ثراء المعجم الشعري لشعراء الحماسة الشجرية ، مكنهم من التعبير عن أهدافهم من خلال مفردات كثيرة ، استعملوها بحقيقتها ، أو منزاحة انزياحا أسلوبيا .
18. سعى شعراء الحماسة الشجرية إلى التشكيل الحسي في بناء صورهم الشعرية، من صور بصرية، وسمعية، شمية، وذوقية، ولمسية، مما كان له بالغ الأثر في التأثير في المتلقي .
19. كان للصور اللونية حضور كبير في البناءات الشعرية عند شعراء الحماسة الشجرية، مما أدى إلى بروز الكثير من الألوان متعددة الدلالات، التي انزاحت دلالاتها الأصلية إلى دلالات تتعلق بالأغراض الشعرية .
20. مزج شعراء الحماسة الشجرية، بين مدركات الحواس الخمس، فيما يعرف بتراسل الحواس من أجل إبراز صورهم الشعرية، ونقل تجاربهم الشعورية للمتلقي .
21. استعان شعراء الحماسة الشجرية بالكثير من البناءات النصية في تشكيل المعمار الجمالي للنصوص سواء كان المعمار خارجياً أو داخلياً، ومن البناءات الجمالية لنصوص الحماسة الشجرية البناء التوقيعي، والبناء الدائري، والبناء التشكيلي، والبناء القصصي، والبناء الدرامي .
22. كان للتناص حضور كبير في قصائد شعراء الحماسة الشجرية، مما أدى إلى ثراء النصوص وثراء مدلولاتها، وتوسيع فضاءات النصوص الشعرية، كان للتناص الأدبي مع الشعر والتناص الديني، والتناص التاريخي، حضور مميز في قصائد شعراء الحماسة الشجرية .

التوصيات

1. توجيه الباحثين لدراسة التراث العربي القديم بالمناهج النقدية الحديثة .
2. دراسة مؤلفات ابن الشجري الأدبية الأخرى، وخاصة مختارات أشعار العرب التي لم تتناوله أية دراسة إلى الآن، حيث أن ابن الشجري مشهور نحوياً، مغمور أدبياً ، فمعظم الباحثين يتوجهون إلى مؤلفاته النحوية .
3. توجيه عناية الباحثين إلى دراسة الحماسة الشجرية بمنهج آخر أو أداة جديدة، الذي من شأنه أن يخرج نتائج جديدة، ويستجلى معالم الجمال بطريقة أخرى .
4. إعادة تحقيق الحماسة الشجرية نظرا لقدم الطبعة المحققة ووجود بعض الأخطاء فيها .
5. إعادة النظر في تحديد الوزن العروضي لبعض القصائد .
6. حذف الحماسيات المكررة في الحماسة الشجرية الناتجة عن خلل الطباعة والخلل في تقسيمها وعدها .

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أ. ف، ماتيسن .(1965م) . *أليوت الشاعر الناقد*. ترجمة : إحسان عباس .(د.ط). بيروت : المكتبة العصرية .

أبادي ، ليلا قاسمي .(1432هـ) . الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي. *مجلة فصلية دراسات الأدب المعاصر* ، السنة 3 ، 9.83-101.

ابن أبي عون.(د.ت) . *التشبيهات* . (د.ط) . جامعة كمبرج .

ابن الأثير ، ضياء الدين . (د.ت) . تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد . *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر* .(د.ط) . مصر : مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده .

أحمد ، مزاهر بشير علي . (2008م) . *القيم الأدبية والشعرية في حماسة ابن الشجري* (رسالة ماجستير غير منشورة) . جامعة الخرطوم ، السودان.

ابن الأحنف ، العباس .(1978م) . *الديوان* ، (د.ط) . بيروت : دار صادر.

أدونيس . (1989م) . *الشعرية العربية*. ط2 . بيروت : دار الآداب .

أرسطو .(د.ت) . *فن الشعر*، ترجمة : إبراهيم حمادة . القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية .

الأزدي ، علي بن ظافر.(د.ت) . *غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات* . تحقيق : محمد زغلول سلام وآخرون.(د،ط) . القاهرة : دار المعارف .

إسماعيل ، عز الدين . (د.ت) . *المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي* . (د.ط) . القاهرة : دار غريب .

إسماعيل ، عز الدين . (2007م) . *الأدب وفنونه* . ط9 .القاهرة : دار الفكر العربي .

إسماعيل ، عز الدين . (د.ت) . *الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية* . ط3 (د.م) . دار الفكر العربي .

أبو أصبع ، صالح . (1979م) . *الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة*.(د.ط) . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

اطيمش ، محمد .(1982م) . *دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر*. (د.ط) . العراق : وزارة الثقافة والإعلام .

إليوت ، ت . س . (1991م) . *في الشعر والشعراء* . ترجمة : محمد جديد . دمشق : دار كنعان.

امرؤ القيس .(2004م) . *الديوان*. تحقيق : حسن السندوبي . ط5. بيروت : دار الكتب العلمية .

ابن الأنباري ، أبو البركات كمال الدين . (1985م) . تحقيق : إبراهيم السامرائي . *نزهة الألباء في طبقات الأدباء*. ط3. الأردن : مكتبة المنار.

الأنصاري ، ابن هشام (د.ت) . تحقيق : محمد النواوي وآخرون . *مجموعة القواعد العربية* .(د.ط) بيروت : دار اليوسف.

الأنطاكي ، محمد .(د.ت) . *المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها* . ط3 . بيروت : دار الشرق العربي .

أنيس ، إبراهيم . (1952م) . *موسيقى الشعر* . ط2. القاهرة : مكتبة الأنجلو .

أنيس ، إبراهيم . (1965م) . *في اللهجات العربية* . ط3 . القاهرة : مكتبة الأنجلو .

أنيس ، إبراهيم . (1971م) . *الأصوات اللغوية* . ط4. القاهرة : مكتبة الأنجلو .

أيوب ، محمد . (2001م) . *الزمن والسرد في الرواية الفلسطينية المعاصرة* . ط1. القاهرة : سندباد للنشر والتوزيع.

البخاري، أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري. (1422هـ). *الجامع الصحيح وهو الجامع المسند المختصر من أمور رسول الله ﷺ وسننه وأيامه*. تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر.ط1. دار طوق النجاة.

ابن برد، بشار . (1966م) . *الديوان* . شرح : محمد الطاهر بن عاشور . (د.ط) . القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر .

بركة ، فاطمة الطبال . (1993م) . *النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون* . ط1 . بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع .

البستاني ، صبحي .(1986م) . الصورة الشعرية في الكتابة الفنية . ط1 . بيروت : دار الفكر اللبناني .

البُستي، أبو حاتم محمد بن حبان بن أحمد بن حبان بن معاذ بن مَعْبدَ.(1408 هـ - 1988 م).*الإحسان في تقريب صحيح ابن حبان بترتيب* الأمير علاء الدين بن بلبان. تحقيق: شعيب الأرنؤوط. ط1. بيروت: مؤسسة الرسالة.

البطل ، علي .(1983م) . *الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها* . ط 3. بيروت : دار الأندلس .

البغدادي ، الخطيب . (2001م) . *تاريخ بغداد*. تحقيق : بشار معروف . ط1. (د.م) : دار الغرب الإسلامي .

البغدادي ، عبد القادر . (1984م) . *خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب* . ط2 . تحقيق : عبد السلام هارون . القاهرة : مكتبة الخانجي .

بكار ، يوسف حسين . (1982م) . بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ط2. بيروت : دار الأندلس.

بلوحي ، محمد . (2004م) . الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية ، *مجلة التراث العربي* . (95).(1-21).

بليث ، هنريش . (1999م) . *البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص*. (ترجمة محمد العمري) . (د.ط) . المغرب : أفريقيا الشرق.

البنداري ، حسن وآخرون.(2009م) . التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر . *مجلة جامعة الأزهر بغزة. سلسلة العلوم الإنسانية* . 11 . (2). 241-302.

بور ، زينب عرفت .(2014م) . ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي . *مجلة إضاءات نقدية* . السنة الرابعة . العدد 15.(61-79).

البياتي ، سناء حميد .(2003م) . *قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم* . ط1 . عمّان : دار وائل للطباعة والنشر والتوزيع .

البيطار ، هدية جمعة .(2010م) . *الصورة الشعرية عند خليل حاوي* . ط1 . أبو ظبي : هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث – دار الكتب الوطنية .

التبريزي ، الخطيب . (1994م) . تحقيق : الحساني حسن عبد الله . *الكافي في العروض والقوافي* . ط 3 . القاهرة : مكتبة الخانجي .

تشيتشيرين ، أ . ف. (د.ت) . *الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته* . (ترجمة حياة شرارة) .(د.ط) . العراق : دار الشئون الثقافية العامة.

ابن تغري بردي، جمال الدين أبو المحاسن الأتابكي .(1992) . *النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة* . ط1. بيروت: دار الكتب العلمية .

التفتازاني ، سعد الدين .(2001م) . تحقيق : عبد الحميد هنداوي . *المطول شرح تلخيص المفتاح* ط1. بيروت : دار الكتب العلمية .

التنجي ،محمد . (1993م) . *المعجم المفصل في الأدب*. ط1. بيروت : دار الكتب العلمية .

الثعالبي ، (د.ت) . *ثمار القلوب في المضاف والمنسوب* . تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم (د.ط) . القاهرة : دار المعارف .

الثعالبي . (2000م) . فقه اللغة وسر العربية . تحقيق : ياسين الأيوبي . ط2. بيروت : المكتبة العصرية .

الجاحظ . (1965م) . *الحيوان* . تحقيق : عبد السلام هارون . ط2. مصر . مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده .

الجبوري ، يحيى .(2008م) . *الحنين والغربة في الشعر العربي* . ط1. عمّان : دار مجدلاوي للنشر والتوزيع .

أبو جحجوح ، خضر . (2010م) . *البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم* . رسالة ماجستير غير منشورة . الجامعة الإسلامية . غزة ، فلسطين.

الجرجاني ، عبد القاهر . (1991م) . *أسرار البلاغة* . تحقيق : محمود شاكر. ط1. القاهرة : مطبعة المدني .

الجرجاني ، عبد القاهر.(1992م) . *دلائل الإعجاز* . تحقيق : محمود شاكر . ط3. مصر : مطبعة المدني .

الجرجاني ، علي بن محمد .(2007م) . *التعريفات* . ط1. القاهرة : شركة القدس .

ابن جعفر ، قدامة . (د.ت) . تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي . *نقد الشعر* .(د.ط). بيروت : دار الكتب العلمية.

جعفر، عبد الكريم راضي .(1964م) . *رماد الشعر دراسة في البنية الفنية والموضوعية للشعر الوجداني الحديث في العراق* . (د.ط) . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة .

الجنابي ، أحمد نصيف .(د.ت) . *في الرؤيا الشعرية المعاصرة*. (د.ط) . العراق: وزارة الإعلام.

ابن جني .(د.ت). تحقيق : حسن هنداوي ، *سر صناعة الإعراب* (د.ط).(د.ن) .(د.م).

جهاد ، كاظم .(1993م) . *أدونيس منتحلا* . دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة. (د.ط) . مصر : مكتبة مدبولي .

ابن الجوزي ، عبد الرحمن . (1995م) . *مثير العزم الساكن إلى أشرف الأماكن* . ط1. الرياض : دار الراية .

ابن الجوزي.(د.ت) . *المنتظم في تاريخ الملوك والأمم* . (د.ط) . بيروت : دار الكتب العلمية .

الجيار ، شريف سعد . (2008م) . *شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية* . (د.ط) . مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

جيرو ، بير. (1994م) . *الأسلوبية* . (ترجمة منذر عياشي) . ط2. حلب : مركز الإنماء الحضاري .

حاوي ، إيليا .(1967م) . *فن الوصف* .(د.ط) . بيروت : دار الكتاب اللبناني .

حجازي، محمود فهمي . (د.ت) . *مدخل إلى علم اللغة* . (د.ط) . القاهرة : دار قباء .

الحربي ، فرحان بدري . (2003م) . *الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب* . ط1. بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

حركات ، مصطفى . (1998م) . *أوزان الشعر* . ط1. القاهرة : الدار الثقافية للنشر .

حسان ، تمام .(2000م) . *الأصول دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النحو – فقه اللغة – البلاغة* (د.ط) . (د.ق) .عالم الكتب .

الحساني ، عادل نذير . (2012م) . *الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس* . ط1. عمان : دار الرضوان .

الحسن البصري ،علي بن أبي الفرج. (1999م) . *الحماسة البصرية*. تحقيق : عادل جمال.ط1 . القاهرة : مكتبة الخانجي .

حسنين ، أحمد طاهر .(1983م) . المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم . *مجلة فصول* . 3 (2).(29-46).

حسين ، عبد القادر .(1984م) . *فن البلاغة* . ط2 . بيروت : عالم الكتب .

حمدان ، ابتسام أحمد .(1997م) . *الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي*. ط1. سورية : دار القلم العربي .

حمداوي ، جميل . (2015م) . *اتجاهات الأسلوبية* . ط1. (د. م) : (د. ن).

الحملاوي ، أحمد .(2008م). *شذا العرف في فن الصرف*. (د. ط) . القاهرة : دار الفضيلة .

حمود ، محمد . (1986م) . *الحداثة في الشعر العربي المعاصر* . ط1 . بيروت : دار الكتاب اللبناني .

حمود ، نور الدين .(1986م) . *تبسيط العروض* .(د.ط) . تونس : الدار العربية للكتاب .

الحموي ، ابن حجة . (1987م) . تحقيق : عصام شعيتو . خزانة الأدب وغاية الأرب . ط1 بيروت : دار ومطبعة الهلال .

الحموي ، ياقوت . (1993م) . معجم *الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب* . تحقيق : إحسان عباس . ط1. بيروت : دار الغرب الإسلامي .

أبو حميدة ، محمد صلاح .(2000م) . الخطاب الشعري عند محمود درويش . ط1 . غزة : مطبعة المقداد.

أبو حميدة ، محمد صلاح .(2006م) . *دراسات في النقد الأدبي الحديث* . ط1 . فلسطين : اتحاد الكتاب الفلسطينيين .

الحنبلي ، شهاب الدين ابن العماد . (1988م) . *شذرات الذهب في أخبار مَنْ ذَهبَ* . تحقيق : محمد الأرناؤوط . ط1. دمشق : دار ابن كثير .

حيدر ، فريد عوض .(1999م) . *علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية* . ط2 .القاهرة : مكتبة النهضة المصرية .

ابن الخشرم ، هُدْبة . (1986م) . *الديوان* . تحقيق : يحيى الجبوري . ط2 . الكويت : دار القلم .

خفاجي ، محمد عبد المنعم ، و فرهود ، محمد السعدي . (1992م) . الأسلوبية والبيان العربي . ط1 القاهرة : الدار المصرية اللبنانية .

ابن خلكان ، شمس الدين . (1977م) . *وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان* . تحقيق : إحسان عباس .(د.ط) . بيروت : دار صادر .

خليل ، إبراهيم . (2010م) . *مدخل إلى علم اللغة* . ط1. عمّان : دار المسيرة .

خليل ، إبراهيم .(2002 م) . *في النقد والنقد الألسني* . (د.ط) . عمان : منشورات أمانة عمان الكبرى .

الخليلي ، مها روحي . (2007م) . *الحنين والغربة في الشعر الأندلسي* . (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة النجاح الوطنية : فلسطين.

داود ، عشتار . (2007م) . *الأسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل* . ط1 عمّان : دار مجدلاوي.

دخية ، فاطمة .(2012م). *قراءة في جماليات النص القديم* . مجلة كلية الآداب واللغات . جامعة محمد خيضر . الجزائر . العددان 10 ، 11. 101-134.

درويش ، أحمد . (1984م). الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه . مجلة *فصول* . 5(1) .(60-68).

درويش ، أحمد .(1998م). *دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث*(د.ط). القاهرة : دار غريب .

الدسوقي ، محمد السيد أحمد .(2008م) . *جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة دراسة في لسانية النص الأدبي*. ط1 .الإسكندرية : العلم والإيمان للنشر والتوزيع .

ابن الدمينة ،عبد الله . (د.ت) . *الديوان* . تحقيق : أحمد النفاخ . (د.ط) . القاهرة : مطبعة المدني .

دي سوسير ، فردينان . (1986م) . *محاضرات في الألسنية العامة* . (ترجمة يوسف غازي وأخرون) . (د.ط) . الجزائر : المؤسسة الجزائرية للطباعة .

دياب ، محمد حافظ . (1985م) . جماليات اللون في القصيدة العربية . *مجلة فصول* . 5 (2).(40-54).

أبو ديب ، كمال.(1974م) . *في البنية الإيقاعية للشعر العربي* . ط1. بيروت : دار العلم للملايين.

ابن ذريل ، عدنان . (2006م). اللغة والأسلوب . ط2، الأردن . دار مجدلاوي للنشر والتوزيع .

ابن ذريل ، عدنان .(2000م) . النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق . (د.ط) . سوريا : اتحاد الكتاب العرب.

الذهبي ، شمس الدين . (1985م) . تحقيق : شعيب الأرنؤوط ، وآخرون . *سير أعلام النبلاء*. ط1. بيروت : مؤسسة الرسالة.

الرازي ، محمد بن أبي بكر . (د.ت) . *مختار الصحاح* . (د.ط) ، (د.م) : دار المنار .

راضي ، عبد الحكيم .(2003م) . نظرية اللغة في النقد العربي . ط1. القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة .

ربابعة ، موسى . (2008م) . *جماليات الأسلوب والتلقي* . ط2 . عمّان : دار جرير .

ربابعة ، موسى . (1990م) . التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية . *مجلة جامعة مؤتة* الأردن . 5(1) .

ربابعة ، موسى . (1998م) . *قراءة في النص الشعري الجاهلي*. (د.ط) . عمَّان : دار الكندي .

ربابعة ، موسى . (2993م) . الأسلوبية مفاهيمها وتجلّياتها . ط1 . الأردن : دار الكندي .

الرشود ، خيرات حمد . (2011م) . *شعر المرقشّين دراسة أسلوبية* . (رسالة ماجستير غير منشورة) . جامعة آل البيت . الأردن.

الرواشدة ، سامح .(1995م). *قصيدة إسماعيل لأدونيس صور من الانزياح التركيبي وجمالياته* مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية . الجامعة الأردنية . الأردن . مجلد 30 ،(3) . 3787-3810.

ريد، هربرت . (1987م) . *تربية التذوق الفني* . ترجمة: يوسف ميخائيل سعد. (د.ط) . دمشق : دار الشؤون الثقافية العامة .

ريفاتير ، ميكائيل .(1993م) . معايير تحليل الأسلوب . ترجمة : حميد لحمداني . ط1. الدار البيضاء : منشورات دراسات سال .

زايد ، علي عشري ، (2002م) ، *عن بناء القصيدة العربية* ، ط4 ، القاهرة ، مطبعة ابن سينا .

زايد ، علي عشري .(2005م) . *استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر* . (د.ط) . القاهرة : دار غريب .

الزبيدي ، مرشد . (1994م) . بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة .

الزرزموني ، إبراهيم أمين . (2000م) . *الصورة الفنية في شعر علي الجارم* . (د.ط) . القاهرة : دار قباء .

الزركلي ، خير الدين . (2002م) . *الأعلام* . ط 15. بيروت : دار العلم للملايين.

الزمخشري ، محمود بن عمر . (1992م) . *ربيع الأبرار ونصوص الأخبار* . تحقيق : عبد الأمير مهنا . ط1. بيروت : مؤسسة الأعلمي .

الزواهرة ، ظاهر محمد . (2003م) . *التناص في الشعر العربي المعاصر* . ط1. عمان : دار الحامد .

الزيود ، عبد الباسط محمد . (2007م) . دلالات الانزياح في قصيدة الصقر لأدونيس . *مجلة جامعة دمشق* . مجلد 23. العدد الأول .

السامرائي ، إبراهيم .(د.ت) . *في لغة الشعر* . (د.ط) . عمّان : دار الفكر .

ساندريس ، فيلي . (2003م) . *نحو نظرية أسلوبية لسانية* . (ترجمة خالد محمود جمعة) . ط1 . دمشق : دار الفكر .

السبكي ، بهاء الدين . (2001م) . *عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح* . ط1. بيروت : دار الكتب العلمية .

السد ، نور الدين . (1997م) . *الأسلوبية وتحليل الخطاب* (د.ط) . الجزائر : دار هومة .

السعدني ، مصطفى . (1977م) . *المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية* .(د.ط) الاسكندرية : منشأة المعارف .

السعدي ، قرفي . (2010م) . *البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري* . (رسالة ماجستير غير منشورة) . جامعة قاصدي . الجزائر .

السعران ، محمود ، (د.ت) ، *علم اللغة مقدمة للقارئ العربي* (د.ط) ، بيروت : دار النهضة العربية .

سلدن ، رامان . (1998م) . *النظرية الأدبية المعاصرة* . ترجمة : جابر عصفور (د.ط) . القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع .

سليمان ، فتح الله أحمد .(2004م) . *الأسلوبية* . (د.ط) . القاهرة : مكتبة الآداب .

سيبويه ، عمرو بن عثمان . (1988م) . *الكتاب* ، تحقيق : عبد السلام هارون . ط3 . القاهرة : مكتبة الخانجي .

السيوطي ، جلال الدين . (1979م) . *بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة* . تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم . ط2. دمشق : دار الفكر.

ابن الشجري ، هبة الله . (1970م) . *الحماسة الشجرية* . تحقيق : عبد المعين الملوحي ، وآخرين .(د.ط) . دمشق : منشورات وزارة الثقافة .

الشريف المرتضى ، علي بن الحسين . (1955م) . *طيف الخيال* . ط1. تحقيق : محمد سيد الكيلاني . مصر : مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي.

أبو شريفة ، عبد القادر وآخرون .(2008م) . *مدخل إلى تحليل النص الأدبي* . ط4 . عمان: دار الفكر .

شكري ، غالي . (1991م) . *شعرنا الحديث إلى أين* . ط1 . بيروت : دار الشروق .

الشكعة ، مصطفى . (1999م) . *مناهج التأليف عند العلماء العرب* . ط12. بيروت : دار العلم للملايين.

شكيب ، مصطفى .(د،ت) . *علم النفس الألوان التأثيرات النفسية للألوان* .(د.ط) .(د،م). (د،ن) .

شلبي ، طارق سعد .(د.ت) . *في صحبة النص* . (د.ط) . القاهرة : دار البراق .

أبو شوارب، مصطفى . (2005م) . *جماليات النص الشعري* . ط1. مصر : دار الوفاء.

الشيباني ، كوثر . (2011م) . *لغة الشعر في ديوان الأصمعيات* . (رسالة دكتوراه غير منشورة) . جامعة الكوفة . العراق .

ابن الشيخ ، جمال الدين . (1996م) . *الشعرية العربية* . ترجمة : مبارك حنون وأخرين . ط1 المغرب : دار توبيقال للنشر .

صالح ، بشرى موسى . (1994م) . *الصورة الفنية في النقد العربي الحديث* . ط1 . بيروت : المركز الثقافي العربي .

الصالح ، صبحي . (2009م) . *دراسات في فقه اللغة* . ط3. بيروت : دار العلم للملايين.

الصائغ ، وجدان عبد الإله . (1997م) . الصورة الفنية في شعر عمر أبو ريشة. ط1. بيروت: دار مكتبة الحياة .

صبح ، علي . (1996م) . *البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر* . ط2. مصر : المكتبة الأزهرية للتراث .

الصغير ، محمد فتح الله . (2008م) . *الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية* ط1. الأردن : عالم الكتب الحديث .

الضالع ، محمد صالح .(2002م) . *الأسلوبية الصوتية*. (د.ط) . القاهرة : دار غريب .

ضيف ، شوقي . (د.ت) . *عصر الدول والإمارات الجزيرة العربية – العراق – إيران* . ط2 . القاهرة : دار المعارف.

ابن طباطبا ، محمد أحمد . (1982م) . تحقيق : عباس عبد الساتر . *عيار الشعر* . ط1 . بيروت : دار الكتب العلمية.

الطرابلسي ، محمد الهادي . (1996م). *خصائص الأسلوب في الشوقيات*.(د.ط) . (د.م) : المجلس الأعلى للثقافة.

الطيب ، عبد الله . (1989م) . *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها* . ط2 . الكويت : دار الآثار الإسلامية .

الطيب ، عبد الله . (1977م) . الطبيعة عند المتنبي . (د.ط) . العراق : وزارة الإعلام .

العاكوب ، عيسى علي . (2000م) . *موسيقا الشعر العربي* . ط2 . دمشق : دار الفكر .

العامري ، حميد أحمد . (1996م) . *التقديم والتأخير في القرآن الكريم* . (د.ط) . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة .

عباس ، حسن . (1998م) . *خصائص الحروف العربية ومعانيها* . (د.ط) . سوريا : اتحاد الكتاب العرب .

العباسي ، عبد الرحيم بن عبد الرحمن بن أحمد . (د.ت) . *شرح شواهد التلخيص* .(د.ط) . (د.م) (د.ن) .

العبد ، محمد . (2007م) . اللغة والإبداع الأدبي . ط2 . القاهرة : مكتبة دار المعرفة .

عبد البديع ، لطفي. (1989م). *التركيب اللغوي للأدب* . (د. ط) . الرياض : دار المريخ للنشر .

عبد الجواد ، إبراهيم عبد الله . (1996م) . *الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث*. ط1. عمان : الأقلام الهادفة للنشر والتوزيع.

عبد الدايم ، صابر . (1993م) . *موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور*. ط 3 . القاهرة : مكتبة الخانجي .

عبد القادر ، حامد . (1949م) . *دراسات في علم النفس الأدبي* . (د.ط) . القاهرة : المطبعة النموذجية .

عبد اللطيف ، محمد حماسة . (1999م) . *البناء العروضي للقصيدة العربية* . ط1. القاهرة : دار الشروق.

عبد الله ، محمد حسن . (1981م) . *الصورة والبناء الشعري* . (د.ط) . مصر : دار المعارف .

عبد المطلب ، محمد . (1995م) . *جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم* . ط1 . مصر : الشركة المصرية العالمية للنشر _ لونجمان .

عبد المطلب ، محمد . (1994م) . *البلاغة والأسلوبية* . ط1. القاهرة : دار نوبار للطباعة.

عبد المطلب ، محمد . (1997م) . *البلاغة العربية قراءة أخرى* . ط1. مصر : الشركة المصرية العالمية للنشر _ لونجمان .

عبد المطلب ، محمد . (1997م). *هكذا تكلم النص*. ط1. مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

عبدون ، عبد الحكيم . (2001م) . *الموسيقى الشافية للبحور الصافية* . ط1. القاهرة : العربي للنشر والتوزيع .

العبيدي ،محمد بن عبد الرحمن . (1972م) . *التذكرة السعدية في الأشعار العربية* . تحقيق : عبد الله الجبوري . (د.ط) . بغداد : مطابع النعمان .

عتيق ، عبد العزيز.(1985م) . *علم العروض والقافية* . (د.ط) . بيروت : دار النهضة العربية .

أبو العدوس ، يوسف . (1999م) . *البلاغة و الأسلوبية مقدمات عامة* . ط1. الأردن : الأهلية للنشر والتوزيع.

أبو العدوس ، يوسف . (2010م) . *الأسلوبية الرؤية التطبيق* . ط2 . عمّان : دار المسيرة.

عساف ، ساسين سيمون . (1985م) . *الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس* . ط1 بيروت : دار مارون عبود .

عصفور ، جابر . (1992م) . *الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي* . ط3. بيروت : المركز الثقافي العربي .

عطية ، محسن علي . (2007م) . *الأساليب النحوية عرض وتطبيق* . ط1. الأردن : دار المناهج للنشر والتوزيع .

العف ، عبد الخالق.(2000م). *التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر*.ط1. فلسطين: وزارة الثقافة .

العف ، عبد الخالق . (2010م) . *دراسات في الشعر الفلسطيني المقاوم* .(د.ط) . غزة : رابطة الكتّاب والأدباء الفلسطينيين .

العقاد ، عباس محمود . (1995م) . *اللغة الشاعرة* .(د.ط) . القاهرة : دار نهضة مصر .

العقاد ، عباس محمود . (2013م) . *ابن الرومي حياته من شعره* .(د.ط) . القاهرة : مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة .

عكاشة ، محمود . (2005م) . *لغة الخطاب السياسي . دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال* . (د.ط) . مصر : دار النشر للجامعات .

عكاوي ، إنعام .(1996م) *المعجم المفصل في علوم البلاغة*. ط2. بيروت : دار الكتب العلمية .

العلاق ، علي جعفر . (1997م) . *الشعر والتلقي دراسات نقدية* . ط1. عمان : دار الشروق .

علوان ، محمد شعبان وآخرون . (2014م) . *من بلاغة القرآن* . ط6 . (د.ن) . (د. م).

علوش ، سعيد .(1985م) . *معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة* .ط1. بيروت : دار الكتاب اللبناني.

علي ، أسعد أحمد . (1985م) . *تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي* . ط3. دمشق : دار السؤال للطباعة والنشر .

علي ، عبد الرضا .(1989م) . *العروض والقافية* . (د.ط) . الموصل : مطبعة دار الكتب للطباعة .

علي ، عبد الرضا . (1997م) . *موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه* . ط1 . الأردن : دار الشروق .

أبو علي ، نبيل . (1999م) . *عناصر الإبداع الفني في شعر عثمان أبو غربية* . ط1. القدس : اتحاد الكتاب الفلسطينيين .

أبو علي ، نبيل . (2021م) . *البحث الأدبي واللغوي طبيعته – مناهجه – إجراءاته* . (ط3) . غزة : مكتبة المركز الدولي .

عمر ، أحمد مختار . (1998م) . *علم الدلالة* . ط5 . القاهرة : عالم الكتب .

عودة ، ميس خليل . (2010م) . تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي . ط1. عمّان : دار جليس الزمان.

عياد ، شكري . (1996م) . *اتجاهات البحث الأسلوبي* . ط2 . القاهرة : أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع .

عياد ، شكري محمد .(1996م). *مدخل إلى علم الأسلوب*. ط3. القاهرة : مطبعة أصدقاء الكتاب .

عياشي ، منذر . (1990م) . *مقالات في الأسلوبية* . (د.ط) . سوريا : اتحاد الكتاب العرب .

عيد ، رجاء . (د.ت) . *القول الشعري منظورات معاصرة* . (د.ط) . منشأة المعارف : الإسكندرية.

عيد ، رجاء .(د.ت) . *لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر*. (د.ط). الإسكندرية : منشأة المعارف .

الغذامي ، عبد الله . (1998م) . *الخطية والتكفير من البنيوية إلى التشريحية* . ط4 . مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

غراب ، سعيد أحمد .(2009م) . السخرية في الشعر المصري في القرن العشرين دراسة وتحليل ونقد . ط1 . مصر : دار العلم والإيمان .

غريب، روز . (1971م) . *تمهيد في النقد الحديث*. (د.ط) . بيروت : دار المكشوف .

الغنيم ، إبراهيم عبد الرحمن . (1996م) . *الصورة الفنية في الشعر العربي* . ط1 . السعودية : الشركة العربية للنشر .

غنيم ، كمال . (2008م) . *علم الوصول الجميل* . ط1 . فلسطين : أكاديمية الإبداع .

غنيم ، كمال أحمد .(2009م) . *الأدب العربي المعاصر أوراق في الأدب والنقد* .ط3. فلسطين : أكاديمية الإبداع .

الفاربي ، أبو نصر . (د.ت) . تحقيق : غطاس عبد الملك خشبة وآخرين . *الموسيقى الكبير*، (د.ط) ، القاهرة : دار الكتاب العربي .

فرج العقدة ، فتحية محمود . (1997م) . *التحليل النقدي للشعر بين المجالات الأسلوبية واللغوية والبلاغية* . (د.ط). القاهرة : دار الزهراء للنشر .

فضل ، صلاح . (1998م) . *علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته* . ط1. القاهرة : دار الشروق .

فضل ، صلاح .(1998م). *نظرية البنائية في النقد الأدبي* . ط1. القاهرة : دار الشروق .

فلفل ، محمد عبدو .(2913م) . *في التشكيل اللغوي للشعر مقاربات في النظرية والتطبيق* .(د.ط) دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب .

فندريس، ج .(د.ت) . اللغة ، ترجمة : عبد الحميد الدواخلي ، وآخرون . (د.ط) . القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية .

الفيروز أبادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب .(2000م) . تحقيق : محمد المصري . *البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة* . ط1. دمشق : دار سعد الدين .

آل قاسم، صباح .(1430هـ) . *أساليب الوصف والتصوير في ديوان الناس في بلادي للشاعر صلاح عبد الصبور* . (رسالة ماجستير غير منشورة) . جامعة الملك سعود ،السعودية.

القالي ، أبو علي . (د.ت) . *الأمالي* .(د.ط) . بيروت : دار الكتب العلمية .

ابن قتيبة ، عبد الله بن مسلم . (1973م) . تحقيق : السيد أحمد صقر . *تأويل مشكل القرآن* . ط2 . القاهرة : دار التراث .

القرشي ،عباس بن محمد . (1995م) . تحقيق : خير الدين قبلاوي . *حماسة القرشي* .(د.ط) دمشق : منشورات وزارة الثقافة .

القرطاجني ، حازم .(د.ت) . تحقيق :محمد الحبيب . *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*. (د.ط).(د.م) : دار الغرب الإسلامي.

القصيري ، فيصل صالح .(2006م) . *بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة* .ط1. عمان : دار مجدلاوي للنشر والتوزيع .

القيرواني ، الحسن بن رشيق . (2001م) . تحقيق : محمد عبد القادر عطا . *العمدة في محاسن الشعر وآدابه* . ط1. بيروت : دار الكتب العلمية.

القيسي ، نوري حمودي .(1970م). *الطبيعة في العصر الجاهلي* . ط1 . بيروت : دار الإرشاد .

القيسي ، نوري حمودي .(1964م). *الفروسية في الشعر الجاهلي*. ط1. بغداد : مكتبة النهضة .

كاصد ، سلمان .(د.ت).*عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية* .(د.ط). الأردن : دار الكندي .

كبابه ، وحيد صبحي .(1999م) . *الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس*. (د.ط) ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب .

الكبيسي ، عمران . (1982م) . *لغة الشعر العراقي المعاصر* . (د.ط) . الكويت : وكالة المطبوعات .

ابن كثير ،اسماعيل بن عمر. (1998م) . *البداية والنهاية* . ط1 . مصر : دار هجر .

كريسطيفا ، جوليا . (1997م) . *علم النص* . ترجمة : فريد الزاهي . ط2 . المغرب : دار توبيقال للنشر .

كساب ، جودت . (2011م) . *الخطاب الشعري العربي الحديث المصادر والآليات* . ط1. الأردن : دار اليازوري.

الكوفي ،أحمد بن أعثم . (1991م) . *الفتوح* . تحقيق : علي شيري . ط1 . بيروت : دار الأضواء .

كوهين ، جان . (1986م) . *بنية اللغة الشعرية* ، ترجمة ، محمد الولي وأخرين .(د.ط). المغرب : دار توبقال .

كوين ، جون . (1990م) . *بناء لغة الشعر* . ترجمة : أحمد درويش . (د.ط) . مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

لاينز ، جون .(1987م) . *اللغة والمعنى والسياق* . ترجمة : عباس صادق الوهاب .(د.ط). العراق : دار الشؤون الثقافية العامة .

لويس ، سيسل دي .(1982م) . *الصورة الشعرية* . ترجمة : أحمد الجنابي وأخرين . (د.ط) العراق : وزارة الثقافة .

محمد ، حمد سعد . (2002م) . *في علم الدلالة* . ط1 . القاهرة : مكتبة الزهراء.

محمد ، فورار . (2006م) . *بنية القصيدة العربية في الجاهلية والإسلام*. رسالة دكتوراه غير منشورة جامعة منتوري . قسنطينة : الجزائر .

المخزومي ، مهدي . (1986م). *في النحو العربي نقد وتوجيه* . ط2. بيروت : دار الرائد العربي.

مراد ، يوسف ، (1978م) ، *مبادئ علم النفس العام* ، ط7 ، القاهرة : دار المعارف .

المرزباني ،محمد بن عمران . (2005م) . تحقيق : فاروق اسليم . معجم الشعراء . ط1. بيروت : دار صادر .

المرزوقي ،أحمد بن محمد . (2003م). *شرح ديوان الحماسة* . ط1. بيروت : دار الكتب العلمية .

المسدي ، عبد السلام .(1982م) . *الأسلوبية والأسلوب*. ط3. ليبيا : الدار العربية للكتاب .

مصلوح ، سعد . (1992م) . *الأسلوب دراسة لغوية إحصائية* . ط3 . القاهرة : عالم الكتب .

مصلوح ، سعد . (1993م) . *في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية* . ط1 . مصر : عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية .

مطر ، هادي عطية . (1986م) . *الحروف العاملة في القرآن الكريم بين النحويين والبلاغيين* ط1. بيروت : عالم الكتب .

مفتاح ، محمد .(1992م) . *تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص* . ط3 . الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي .

مكرسي ، مونية . (2010م) . *التفكير الأسلوبي عند ريفاتير* . رسالة ماجستير غير منشورة . جامعة الحاج لخضر : الجزائر.

مكليش ، أرشيبالد . (1963م) . *الشعر والتجربة* . ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي . (د.ط) سوريا : دار اليقظة العربية .

الملائكة ، نازك . (1967م) . *قضايا الشعر المعاصر* . ط3. (د.ن) . منشورات مكتبة دار النهضة .

ابن الملوح ، قيس. (1999م) . *الديوان*. تحقيق : يسري عبد الغني . ط1. بيروت : دار الكتب العلمية .

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم .(1999م) . *لسان العرب* . ط3. بيروت : دار إحياء التراث العربي .

ابن منقذ ، أسامة . (د.ت) . تحقيق :أحمد بدوي وأخرون . *البديع في تقد الشعر* . (د.ط) مصر : مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده .

موسى ، إبراهيم نمر.(2005م) . *آفاق الرؤيا الشعرية . دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر* . ط1 . فلسطين : وزارة الثقافة الفلسطينية .

الميداني ، عبد الرحمن حسن حبنكة . (1996م) . *البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها* . ط1 دمشق : دار القلم .

نادية ، مداني . (2013م) ، *الخصائص الأسلوبية في ديوان "في القدس" للشاعر تميم البرغوثي* رسالة ماجستير غير منشورة . جامعة محمد خيضر ، الجزائر .

نافع ، عبد الفتاح . (1983م) . *الصورة في شعر بشار بن برد* . (د.ط) . عمّان : دار الفكر.

نبوي ، عبد العزيز .(1987م) . *الإطار الموسيقي للشعر ملامحه وقضاياه* ، (د.ط) .مصر : الصدر لخدمات الطباعة .

النجار ، محمد عبد العزيز. (1967م) . التوضيح والتكميل لشرح ابن عقيل . (د.ط) . القاهرة : مطبعة الفجالة .

نصر ،عاطف .(1987م) . *الرمز الشعري عند الصوفية* . ط1 . بيروت : دار الأندلس .

نهر ، هادي . (2002م). *الأساس في فقه اللغة العربية وأرومتها* . ط1.عمّان : دار الفكر .

نوفل ، سيد . (1945م). *شعر الطبيعة في الأدب العربي*. (د.ط) . القاهرة : مطبعة مصر .

نوفل ، يوسف ،(د.ت) ، *الصورة الشعرية والرمز اللوني* ، (د،ط) ، القاهرة : دار المعارف .

النويهي ، محمد . (د.ت) . *الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه* . (د.ط). القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر .

النيسابوري، أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري.(1412هـ-19991م). *صحيح مسلم*. تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي.ط1. دار الغرب الإسلامي.

الهاشمي ، السيد أحمد .(د.ت) ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع . (د.ط). بيروت : المكتبة العصرية .

الهاشمي ، السيد أحمد .(د.ت) . تحقيق : حسني عبد الجليل يوسف . *ميزان الذهب في صناعة شعر العرب* .(د.ط). القاهرة : مكتبة الآداب .

هلال ، ماهر مهدي . (1980م) . *جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب* (د.ط) . بغداد : دار الرشيد للنشر .

هلال ، محمد غنيمي . (1987م) . *النقد الأدبي الحديث* . (د.ط) . بيروت : دار العودة.

واصل ، عصام . (2011م) . *التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر* . ط1. عمّان: دار غيداء.

الوجي ، عبد الرحمن . (1989م) . *الإيقاع في الشعر العربي* . ط1 .(د.م) : دار الحصاد.

الورقي ، سعيد . (1983م) . *لغة الشعر الحديث* . (د.ط) . القاهرة : دار المعارف.

الوطواط ، محمد بن إبراهيم . (2008م) . *غرر الخصائص الواضحة و عُرَر النقائص الفاضحة* تحقيق : إبراهيم شمس الدين .ط1. بيروت : دار الكتب العلمية .

وعد الله ، ليديا .(2005م) . *التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة* . ط1 . الأردن : دار مجدلاوي .

الوعر ، مازن . (1994م) . الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الأسلوبية . *مجلة عالم الفكر* . مج 22 (4,3) .(137–189).

اليافعي ، عبد الله بن أسعد اليمني . (1997م) . تحقيق : خليل المنصور . *مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان*. ط1. بيروت : دار الكتب العلمية .

اليافي ، نعيم . (1983م) . *تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث* . (د.ط). دمشق : اتحاد الكتاب العرب .

اليافي ، نعيم .(1993م) . *أوهاج الحداثة دراسة في القصيدة العربية الحديثة* (د.ط). دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب .

ياكبسون ، رومان . (1988م) . *قضايا الشعرية* . ترجمة : محمد الولي وآخرون . ط1 . المغرب : دار توبيقال للنشر .

ابن يحيى ، محمد . (2011م) . *السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري* . ط1. الأردن: عالم الكتب الحديث .

يعقوب ، إميل بديع. (1991م) . *المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر*. ط1 بيروت : دار الكتب العلمية.

يعقوب ، إميل بديع ، وأخرون .(1987م) . *المعجم المفصل في اللغة والأدب*. ط1. بيروت : دار العلم للملايين.

يقطين ، سعيد . (1997م) . *الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي* . ط1. الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي .

يوسف ، حسني عبد الجليل . (1998م) . *التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي* . ط1. القاهرة : الدار الثقافية للنشر .

اليوسي ، الحسن . (1981م) . *زهر الأكم في الأمثال والحكم* . تحقيق : محمد حجي وآخرون ط1. المغرب : دار الثقافة .

يونس علي . (1993م) . *نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي* . (د.ط) . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

يونيه ، هنري .(1997م) . ثنائية الأجناس الفنية . ترجمة : معين جعفر محمد . *مجلة الثقافة الأجنبية* . العدد الثالث والرابع .

الفهارس العامة

فهرس الآيات

الآية	السورة	رقم الآية	رقم الصفحة
﴿وقُلِ ٱعۡمَلُواْ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمۡ وَرَسُولُهُۥ وَٱلۡمُؤۡمِنُونَۖ﴾	التوبة	105	د
﴿رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ﴾	النمل	19	و
﴿ إِنَّ ٱللَّهَ ٱشۡتَرَىٰ مِنَ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ أَنفُسَهُمۡ وَأَمۡوَٰلَهُم﴾	التوبة	111	314
﴿وَلَوۡ يُؤَاخِذُ ٱللَّهُ ٱلنَّاسَ بِظُلۡمِهِمۡ﴾	النحل	61	314
﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلۡعَظۡمُ مِنِّي﴾	مريم	4	315

فهرس الحديث الشريف

الحديث	رقم الصفحة
إنَّ الرّزقَ لَيَطْلُبُ العبدَ أكْثَرَ مِمَّا يطلبُه أجلُهُ	315
مَا زَالَ جِبْرِيلُ يُوصِينِي بِالْجَارِ حَتَّى ظَنَنْتُ أَنَّهُ سَيُوَرِّثُهُ	315
لاَ يَدْخُلُ الْجَنَّةَ مَنْ لاَ يَأْمَنُ جَارُهُ بَوَائِقَهُ	316

فهرس الأشعار

قافية الهمزة

ءُ			
القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
دواءُ	المتقارب	–	80
لألاءُ	البسيط	أبو نواس	189
خَفاءُ	الطويل	كُثَيِّر بن عبد الرحمن	123
النساءُ	الوافر	–	123
ءِ			
نَجْلاءِ	الخفيف	عَدِيُّ بن الرعلاء	80
الجَفاءِ	الوافر	ابن المعتز	247
الصّهباءِ	الكامل	البحتري	265
بالبُكَاءِ	الوافر	–	284
السَّمَاءِ	الخفيف	أبو عثمان الناجم	287

قافية الباء

بُ			
القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
الذَّوائبُ	الطويل	عمرو بن العاص	129
نُعاتبُهْ	الطويل	بشار بن برد	63
يَريبُ	الخفيف	البحتري	78
أغْضَبُ	الطويل	عامر بن عمرو البَكّاريُّ	167
يَكْذِبُ	الكامل	هُمامُ بن مُرة الشيباني	169
عِتابُ	الخفيف	–	238-172

رقيبُ	الطويل	ابن الدمينة	210
دُرُوبُ	الطويل	محمد بن عبد الملك الفُقعسي	100
تُعاتِبُهُ	الطويل	بشار بن برد	183
المَشيبُ	الوافر	هُدْبة بن الخشرم	148
اغتيابها	الطويل	بشار بن بِشر المُجاشِعيُّ	180
رقيبُ	الطويل	محمد بن عبد الملك الفقعسي	205
هبُوبُها	الطويل	إبراهيم بن العباس الصولي	206
اغتيابُها	الطويل	بشار بن بِشر المُجاشِعيُّ	223
ذنوبُ	الطويل	كُثير	246
أقَارِبُهْ	الطويل	الأحوص بن محمد الانصاريُّ	249
تَنُوبُ	الطويل	محمد بن عبد الملك الفقعسي	253
نُعاتبُهْ	الطويل	بشار بن برد	229
غرِيبُ	الطويل	–	254
يُرِيْبُ	الخفيف	البحتري	261
كواكبُهُ	الطويل	بشار بن برد	323-227
الذَّوَائِبُ	الطويل	عَمرو بن العاصي	319-279
الوَصَبُ	المنسرح	ابن الرومي	284
قَرِيبُ	الطويل	محمد بن عبد الملك الفُقعسي	322
بَ			
وَجَبا	البسيط	الرضيُّ	100
غَرَّبا	الطويل	–	204
بِ			
فَشَغبِ	الخفيف	الرضي	79
قاربِ	الطويل	دريد بن الصمة	99

شيبِ	الوافر	بشر بن أبي خازم	161
فَشَغبِ	الخفيف	الرضي	250-161
الجَنوبِ	الوافر	بشر بن أبي خازم	304-119
عصيبِ	الوافر	بشر بن أبي خازم الأسدي	162
الرَّكبِ	الطويل	-	173
المُتَقَلِّبِ	الطويل	هُدبة بن الخشرم العذري	187
مُعْجِبِهِ	البسيط	-	208
بغالِبِ	الطويل	وكيع بن أبي سود	2009
الغَضَبِ	البسيط	أبو تمام	214
يَهْرُبُ	الطويل	مروان بن أبي حفصة	216
الأجربِ	الكامل	عنترة بن شداد العبسي	217
الحُروبِ	الوافر	ضُبَيْعَة بن الحارث العَبْسِيُّ	219
الكَلْبِ	الطويل	جرير	222
كالذَّهَبِ	المنسرح	حبيب بن عمرو بن عُمَيرٍ الثَّقَفِيُّ	232
الجَنُوبِ	الوافر	بِشْر بن أبي خازم	241
مُعَذَّبِ	الطويل	علي بن الجهم	250
بصاحبِ	الطويل	سلمة بن عياش	256
مُعْجِبِهِ	البسيط	-	257
رقيبِ	الطويل	ابن المعتز	285
المُعذَّبِ	الطويل	امرؤ القيس	291
عقَابِي	الوافر	زيد الخيل	295
بْ			
الكُرَبْ	المتقارب	أبو علي الضرير	289
يكربْ	المتقارب	-	12- 81

الكُرِبْ	المتقارب	أبو علي الضرير	81
يجبْ	الرجز	عبد الله بن المعتز	83
العنـبْ	الرمل	غالب بن عبد القدوس	87
العنبْ	الرمل	أبو الهندي	204

قافية التاء

ثُ			
القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
نابثُ	الطويل	يحيى بن علي الأرمَنِيُ	106
يَنْبِثُ	الطويل	سلم الخاسر	203
صَمُوتُ	الوافر	الزبير بن عبد المطلب	232-188
السُّكُوتُ	مخلع البسيط	الناجم	290
تِ			
تَجلّتِ	الطويل	زُفَرُ بن الحارث الكلابي	107
لتجلَّتِ	الكامل	علي بن العباس الرومي	138
وَكَرَّتِ	الطويل	حذيفة بن أنس الهذلي	138
بالعفاريتِ	البسيط	بشار بن برد	191
حَنَّتِ	الطويل	امرأة من بني عقيل	215
تجلَّـتِ	الطويل	الطِّرِمَّاح بن حكيم	225
اسْتَهَلَّتِ	الطويل	علي بن عُمَيرة الجَرمِيُّ	255
وقلَّتِ	الطويل	الأعشى	319
سُرَّتِ	الطويل	كُثَير عزة	322

قافية الجيم

القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
الغَنْجِ	السريع	ابن المعتز	85

قافية الحاء

حُ			
القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
ناصحُ	الكامل	ابن الشجري	7
صَحيحُها	الكامل	جميل بثينة	243-107
حِ			
التُّفاحِ	الخفيف	العَطَوِيُّ	284
نَضَّاحِ	البسيط	عبيد بن الأبرص	283
سلاحِي	الكامل	ابن المعتز	267-71
اللَّوَامِحِ	الطويل	الحسين بن مُطير الأسدي	139-108
حْ			
أقاحْ	السريع	البحتري	287-267-85

قافية الدال

دُ			
القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
الْوَعِيدُ	الوافر	نُفيل بن عبد العزى	101
يَزيدُ	الطويل	جميل بثينة	122
حَشَدُوا	البسيط	سعد بن ناشب المازني	231
يعودُ	الكامل	محمود الوراق	72
لُبُودُها	الطويل	مُحْرِز بن المكعبِر الضّبيُّ	216
يَزِيدُ	الوافر	أبو نواس	258
دَ			
يتبدَّدَا	الطويل	زيد الخيل	101

نَجدا	الطويل	سُحَيْم بن المُحَرَّم	132
جديدا	الكامل	يزيد بن الطثرية	71
بردا	الطويل	علي بن علقمة	206
قُعُودا	الوافر	ابنة لبيد بن ربيعة العامري	212
يَتَبَدَّدا	الطويل	زيد الخيل	218
الوَرْدَا	الطويل	علي بن علقمة	280
مُبَرَّدَا	الطويل	سحيم عبد بني الحسحاس	294
يَدَا	البسيط	–	247–244
نَجدا	الطويل	ابن الأعرابي	255
نِ			
المنادي	الوافر	دريد بن الصمة	131
الأبرادِ	الخفيف	ابن الرومي	79
اليدِ	الكامل	النابغة الذبياني	100
الوُسُد	البسيط	الراعي النميري	74
أسدادِ	البسيط	فارعة بنت شداد	135
للأعادي	مجزوء الكامل	–	137
أسدادِ	البسيط	فارعة بنت شداد المُريَّة	150
افْتِصَادي	الوافر	بكر بن النَّطَّاح	169
المنادي	الوافر	دريد بن الصمة	171
أُعَدِ	البسيط	محمد بن عبد الملك الزيات	175
رُقادِ	الوافر	المتنبي	181
بموجودِ	البسيط	–	203
الأمردِ	الكامل	منصور بن الفرج	204
الغَردِ	البسيط	علي بن الجهم	208

أقيادِ	البسيط	فارعة بنت شداد المُريَّة	212
يَجتدي	الطويل	فضل الرَّقاشي	212
الأَسَد	البسيط	الطِّرِمّاحُ بن حكيم	221
مُهَنَّد	الطويل	فَضل الرَّقاشِي	234
الجَرَادِ	الوافر	عمرو بن معد يكرب	239
الفندِ	البسيط	أبي فراس الحمداني	358
باليدِ	الكامل	النابغة الذبياني	264
الغِيدِ	الخفيف	ابن المعتز	265
تَوَقُّدِ	الطويل	ابن قيس الرقيات	287
مُمَرَّدِ	الطويل	كثير	291
الوُسُدِ	البسيط	الراعي النميري	294

قافية الراء

رُ			
القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
وقارُ	الخفيف	علي بن الجهم	261
نُحُورُهَا	الطويل	تَوبَة بن الحُمَيِّر الخفاجي	286
تَعْطُر	الطويل	ابن الرومي	291
عرارُها	الطويل	كُثَيِّر	291
نـهارُ	الكامل	جرير	17
يَطِـيرُ	الطويل	–	155
تسعرُ	الطويل	أبو طالب بن عبد المطلب	66
انتصارُ	الوافر	الأخطل	75
زَوَرُ	البسيط	العتبي	74
آخِرُهْ	الطويل	الحسين بن مطير	161

الصّبر	الطويل	العباس بن الأحنف	95
صُدُورُها	الطويل	الزبير بن عبد المطلب	128
كَواسرُ	الطويل	–	114
الخَبَرُ	المنسرح	الحارث بن عمرو بن حَرَجَة الفَزَاريُّ	236
كَواسِرُ	الطويل	رجل من محارب	236
البَصَرُ	البسيط	مُضَرَّس بن رِبْعِيُّ الفَقْعَسِي	172
مَستورُ	البسيط	ميَّة أخت قُبيصة بن ضِرار	134
الانْهارُ	الكامل	ثابت قطنة	204
الفقيرُ	الوافر	عروة بن الورد	147-190
تَقْطُرُ	الطويل	عُمَيرُ بن جابر الحَنَفِيُّ	231
ذَكَرُ	البسيط	أنس بن مُدْرِك	239
المَطَرُ	البسيط	ابن أبي طاهر	209
العُمرُ	البسيط	–	315
الصّبرُ	الطويل	العباس بن الأحنف	182-258
أَمَروا	البسيط	عمر بن لجأ التَّيميُّ	210
نُحُورُهَا	الطويل	–	219
صَبيرُهَا	الطويل	الحُسَين بن مُطَير الأسدي	245
لَصَبُورُ	الطويل	–	242
تَتَحَدَّرُ	الطويل	–	247
شَرَارُ	الطويل	ابن المعتز	323
رَ			
قَفْرَا	الطويل	ذو الرمة	17
انتشارا	الوافر	عنترة بن شداد	228
تَنفِرا	الطويل	النابغة الجعدي	220-263

تَنَزَّرَا	الطويل	يحيى بن منصور الذُهلي	318
خدوراً	الكامل	جرير	95
زائرَه	الطويل	الحسين بن مُطير الأسديُّ	159
اهتصارا	الوافر	عنترة بن شداد	160
رِ			
خَطَرِ	المنسرح	أبو العتاهية	175
الغوابرِ	الطويل	ليلى الأخيلية	176
مَحْضَرِ	الطويل	حاتم الطائي	178
بالكراكر	الطويل	ليلى الأخيلية	186
الكِبَرِ	البسيط	عبد الله بن المعتز	189
الحُمُرِ	البسيط	النجاشي	190
العارِ	البسيط	الأخطل	190
الظُّهُورِ	الرجز	أبي هلال العسكري	208
السُمرِ	الطويل	نُفَيْعُ بن صَفَّار	236
العارِ	البسيط	الأخطل	222
غَمَرِه	المديد	أشجع السُّلمي	88
جَعْفَرِ	الطويل	عامر بن الطفيل	94-181-217
وَعْرِ	الطويل	نهشل بن حَرِيّ	67
أَدري	الطويل	علي بن الجهم	111
الشكرِ	الطويل	أبو علي الضرير	154-162
تَجْرِي	الطويل	خداش بن زهير العامري	189-238
دارِ	البسيط	عُقَيْل بن العَرَنْدَسِ الكِلابيُّ	243
النَّحرِ	الطويل	الأخطل	245-249

العارِ	البسيط	الأخطل	316
الأَنصارِ	البسيط	لَقِيطُ بن يَعْمَر الأيادي	283
وَغْرِ	الطويل	ابن الرومي	293
تَجري	الطويل	يحيى بن طالب الحنفي	255
مَنْظَرِ	الطويل	ابن الرومي	297
بالسَّحَرِ	المنسرح	الرضيُّ	300
لِجَارِ	الكامل	الفرزدق	316
عرارِ	الوافر	الصمة القشيري	16
رْ			
اكفهرْ	الطويل	–	310
القدرْ	الطويل	–	314
تغورْ	السريع	بشار بن برد	116
الحورْ	الرجز	أبي هلال العسكري	84
السَّهرْ	الرجز	الناجم	84-116

قافية الزاي

زَ			
القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
غَمْزَا	المتقارب	الخنساء	112-256
زِ			
المُتَحَرِّزِ	الكامل	البحتري	289

قافية السين

سُ			
القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
النفوسِ	مجزوء الكامل	الناجم	72

يُمارِسُ	الطويل	عمرو بن براقة الهمداني	237
المُلابسُ	الطويل	أنس بن عباس الرِّعليُّ	109
أَطلسُ	الطويل	الفرزدق	306
بائسُ	الطويل	نُهَيْكُ بن أُساف	310
سَ			
قُعسا	الطويل	عامر بن الطفيل	216-162-159
نَخْسَا	الطويل	عامر بن الطفيل	236
سِ			
آسِ	البسيط	عمرو بن عامر الأنصاري	265-108

قافية الضاد

ضِ			
القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
بَعْضِي	الخفيف	ذي الأصبع العُدوانيُّ	299
إعراضِي	الكامل	أبو الشِّيص	308

قافية العين

عُ			
القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
دُروعُ	الطويل	بشار بن برد	322-15
تَضَوعُ	الطويل	بشار بن برد	292
طَبَعُ	البسيط	حسان بن ثابت	316
جُزُعُ	البسيط	حسان بن ثابت	322
تُقرعُ	الكامل	سُعدى بنت الشمردل	69
موجعُ	الطويل	الأحوص	102

رُجوعُ	الطويل	قيس بن ذُريح	173
الشِّيعُ	البسيط	حسان بن ثابت	175
تُتَّبَعُ	البسيط	حسان بن ثابت	187
مُقَنَّعُ	الكامل	عمرو بن معد يكرب	239
جَمِيعُ	الطويل	الطِّرِمَّاح بن حكيم الطائي	243
مَهيَعُ	الطويل	أبو تمام	259
القَواطِعُ	الطويل	سُويد بن كُراع العُكْليُّ	282
يَافِعُ	الطويل	عمرو بن مِخْلاةَ الكَلْبيُّ	286
وَتَسْجَعُ	الكامل	جَهْمُ بن خلف	244-288
نَ			
خَشَعَا	البسيط	لقيط بن يَعْمَر الإيادي	321
بلقعا	الطويل	أبو تمام	103-258
أخضَعَا	الطويل	عمرو بن معد يكرب	228
فَتَقَطَّعَا	الطويل	أبي تمام	234
نَفَعَهْ	المنسرح	الأَضْبَط بن قُرَيْعْ السعديُّ	166
نِ			
النَّواعي	الوافر	طُفيل الغنوي	102-212
بالأَصَابِعِ	الطويل	ذو الرُّمَّة	250
البَارِعِ	مجزوء الكامل	الناجم	289

قافية الفاء

فُ			
القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
تَرعفُ	الطويل	حاتم الطائي	133-153-181
وَصَفُوا	البسيط	جرير	110-244

يخلفُ	الطويل	حاتم الطائي	66
اخْتَلَفُوا	البسيط	العاصي بن وائل السَّهْمِيُّ	279
نَ			
مُعترفا	السريع	أبو نواس	85
نِ			
القوافي	الوافر	العباس بن مرداس	76
مُنيفِ	الوافر	ميسون بنت بحدَل	78-225
الوَصْفِ	الرجز	أبي نواس	109-291
طَرِيفِ	الطويل	ليلى بنت الطريف	68-257
السّيُوفا	الوافر	كعب بن مالك الخزرجي	113-228
السُّدّفِ	ابسيط	أبو هفَّان	122-260
خُفافِ	الوافر	خُفَافُ بن نُدْبة	238
آلفِ	الطويل	رجل من بني الصيداء	16-223

قافية القاف

قُ			
القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
دافقُ	الطويل	الصُّمة القُشيريُّ	104-224
شائقٌ	الطويل	-	125-174
تبرقُ	الطويل	مروان بن أبي حفصة	213
غابقُ	الطويل	نصيب بن رباح، أبو محجن	297
المُتَشَوّقُ	الطويل	نُصَيب	251
الحَدَقُ	البسيط	زيد الخيل	264
الحَدَقُ	البسيط	زهير بن مسعود الضَّبِيُّ	264
شُوَّقُ	الكامل	أبو دُؤاد	285

يَعْتَرِقُ	البسيط	زيد الخيل بن مهلهل الطائي	316
قَ			
طُرُقا	البسيط	زهير بن أبي سُلمى	103
الرّبَقَا	البسيط	زهير بن أبي سُلمى	286-221
خُلُقَا	اليسيط	زهير بن أبي سلمى	161
قِ			
بِمُعْتَقِ	الطويل	البحتري	122
تَضقِ	السريع	-	154-126
صُدُقِ	المنسرح	ضرار بن الخطاب	266-82
رقيقِ	الوافر	المُرار بن سُلافة العِجليُّ	146
البوائقِ	الطويل	أبو الجويرية العنزي	160
العُشَّاقِ	الكامل	أبي عليّ بن الحسين بن شِبْل	248
المُؤَرِّقِ	الطويل	البحتري	304-251
الدوالقِ	الطويل	الرضيُّ	260
المُفَارقِ	الطويل	أبي الحسن البدبهي الخُراساني	260
قْ			
الحَلَقْ	الرجز	الأغلبُ العِجليُّ	238

قافية الكاف

كِ			
القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
سقاكِ	الكامل	عبد الله بن المعتز	203
المَسَاوِيكِ	البسيط	بشار بن برد	293

قافية اللام

لُ			
القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
الرَّحيلُ	الوافر	أبو حَيَّة النُميري	126
مشغولُ	البسيط	حران العود النميري	96
عويلُ	الطويل	المرار الفقعسي	65
طويلُ	الطويل	يحيى بن أبي طالب اليَماميُّ	208-172
عَجِلُ	البسيط	الأعشى	153
طَويلُ	الطويل	الشريف المرتضى	300
المُؤَجَّلُ	الطويل	عبيد الله بن الحر الجعفيُّ	309
نِيلُوا	البسيط	كعب بن زهير	322
نُناضِلُ	الطويل	أبو طالب بن عبد المطَّلِب	233
مسلولُ	البسيط	كعب بن زهير	233
المُؤَجَّلُ	الطويل	عُبِيدِ الله بن الحر الجَعفيُّ	237
مَشغُولُ	البسيط	جِرانُ العودِ النُمَيّري	251
طويلُ	الطويل	يحيى بن أبي طالب اليَماميُّ	254
تَشتَعِلُ	البسيط	-	268
عجلُ	البسيط	الأعشى	278
تَشتَعِلُ	البسيط	-	284
البذلُ	الطويل	زهير بن أبي سلمى	207
كَحِيلُ	الطويل	-	174
المُؤَجلُ	الطويل	عُبيد الله بن الحر الجعفيّ	178
مِيْلُ	البسيط	حسان بن ثابت	220
التنابيلُ	البسيط	كعب بن زهير	214

نَ			
تُنَالاَ	الوافر	مروان بن أبي حفصة	77
خيالا	المتقارب	عمرو بن قميئة	250-97-11
مُؤَمَّلا	الطويل	أبو تمام	123
فَضلَها	الكامل	المُقَنَّع الكِندي	165-133
تُنَالاَ	الوافر	مروان بن أبي حفصة	170
اللِّئَامِ	الوافر	-	76
لِ			
الأجلِ	المنسرح	العباس بن الأحنف	82
وَصلي	الهزج	أبي شبل	86
المنالِ	مجزوء الرمل	ابن الرومي	87
فاعْجَلِ	الكامل	عبد قيس بن خفاف	165-96
الْقَتلِ	الطويل	زهير بن أبي وهب المخزومي	67
برسولِ	الطويل	كُثير عزة	112
الشَّمائلِ	الطويل	أعشى بني هزّان	123
يُصقلِ	الكامل	البحتري	124
النائلِ	الكامل	عمرو بن الأطانبة	149-130
الأقتالِ	الخفيف	كبشة بنت الشيطان الكِندية	168-137
فتَحَلَّلِ	الكامل	عبد قيس بن خفاف	159
باخلِ	الكامل	جميل بثينة	173
بخُبولِ	الطويل	كُثير عزة	174
الرجالِ	الوافر	مسكين بن عامر الدارمي	178
بالذّابلِ	المتقارب	إبراهيم بن هرمة	185
الهلالا	المتقارب	جَنُوب الهُذلية	209

عَبْلَا	الطويل	كُثَيِّر بن عبد الرحمن	301
مُؤَلَّلِ	الطويل	كُثَيِّر بن عبد الرحمن	184
بالمَقَاتِلِ	الطويل	زيد الخيل	234
الشَّمَائِلِ	الطويل	أعشى هَزَّان	221
الصَّقْلِ	الطويل	دِرْهَمُ بن زَيْدٍ الأوسيُّ	232
أَهْلِي	الطويل	ابن ميادة	253
للأرامِلِ	الطويل	أبي طالب بن عبد المطَّلِب	286
المفصلِ	الكامل	أبو نواس	292
للحَمَائِلِ	الطويل	السّرِيُّ الرفّاء	292
مَصْقُولِ	الكامل	البحتري	287-267
عَيْطَلِ	الطويل	كُثَيِّر	294
الفلفلِ	الكامل	حسان بن ثابت	295
البَلَابِلِ	الطويل	الأحوص	322
لْ			
المثْلْ	مجزوء المتقارب	إبراهيم بن العباس الصولي	115
الخَجَلْ	الكامل	حميد بن سعيد	70

قافية الميم

مُ			
القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
دَمُ	الطويل	ابن المعتز	15-264-292-322
مَكْعُومُ	الكامل	عُتَيبة بن مِرداس	222
الصوارِمُ	الطويل	القُطامي	97
أنامُها	الطويل	-	125

التزامُها	الطويل	الراعي النميري	152
الكريمُ	الوافر	محمد بن عيسى	166
العَمَائمُ	الطويل	النعمان بن بشير الأنصاري	320
مَظْلُومُ	الكامل	عُتَيبَة بن مِردَاس	317
جَحِيْمُهَا	الطويل	النَّبَاج بن مالك البُجْلِيُّ	229
قَدِيمُ	الطويل	البحتري	260
مُحَرَّمُ	الطويل	مسلم بن الوليد	265
التِزَامُهَا	الطويل	النُمَيّريُّ	298
مَ			
صَمِيما	الخفيف	أبو تمام	98
صَمَّما	الطويل	سُحَيمُ بن وَثيلِ الرّياحي	131-153
غمامَه	الطويل	أبو الفتح البُستي	209
إحداهُمَا	الكامل	يحيى بن خالد البرمكي	259
صَمِيمَا	الخفيف	أبو تمام	315
مِ			
عاصمِ	الطويل	يزيد بن حبناء	15-167
زحامِ	الطويل	مُضرَّس النهدي	64
حَكيمِ	الطويل	الفجاءة المازني	65
بدمِ	المنسرح	دعبل	82
الصّوارمِ	الطويل	نصر بن شبث العُقيلي	97-228
القتَامِ	الوافر	الفرزدق	215
المُدَامِ	الوافر	ثابت قُطنَةُ الرَّبعِيُّ	218
التَّكَرُّمِ	الطويل	العلاء بن قُرَظَة	232
وَصْمِ	الكامل	عمرو بن معد يكرب	233

مِخْذَمِ	الخفيف	–	238
الحيازمِ	الطويل	يزيد بن حَبْنَاءَ التميمي	239
حَكِيمِ	الطويل	قطري بن الفُجاءة	242
يُسأمِ	الكامل	عبد الله بن الزبير الأسدي	251
غَمَامِ	الكامل	الأعشى	267
سُقْمِ	الطويل	أبي نواس	281
غَمَامِ	الكامل	الأعشى	287
الأيّامِ	الخفيف	أبو نواس	295
حَرِيمِ	الطويل	قطري بن الفجاءة المازني	314
تَهَضُّمِ	الطويل	أبي قِطَافْ الشيباني	316
مْ			
الظُلَمْ	الطويل	محمد بن الحسن	115
بُغْضِهِمْ	السريع	محمد بن أبي سعيد الجذامي	121

قافية النون

نُ			
القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
يَكُونُ	الطويل	قيس بن ذريح	180-105
حنينُها	الطويل	الصِمَّةِ الْقُشَيْرِيّ	215-129
المَواطنُ	الطويل	عمرو بن الوليد	179
قَرِيْنُهَا	الطويل	أبو جعفر المُهَلَّبِيُّ	225-224
جُونُ	الطويل	الحسن بن هانئ	241
جُفُونُ	الكامل	علي بن محمد الفَهمِيُّ	285
قَرِينُهَا	الطويل	أبو المَضَاء الفَقْعَسِيُّ	289
نَ			

حِينا	البسيط	تميم بن أُبيّبن	106
الثّمينا	الخفيف	أبو نواس	119
وحَينا	مجزوء الكامل	عبيد بن الأبرص	136
عَوانا	المتقارب	إبراهيم بن المهدي	177-155
حِينا	البسيط	تميم بن أُبي بن مقبل	280
أيْنَا	مجزوء الكامل	عبيد بن الأبرص	230
لَوِينَا	مجزوء الكامل	خداش بن زهير العامري	237
نِ			
القرائنِ	الطويل	-	17
الضانِ	البسيط	رجل من بني الصيداء	17
الحدثانِ	الطويل	أبو المجشَّر الضبي	65
جيرونِ	البسيط	الحارث بن خالد المخزومي	74
الحسنِ	المنسرح	أبو العتاهية	83
لكفاني	الطويل	عروة بن حُزام العُذري	105-124-171-182-248
بالجُمانِ	الوافر	معن بن زائدة	122
الأرْكانِ	الكامل	مروان بن أبي حفصة	135
زمانِ	الطويل	يَعلى بن مسلم الأزدي	169
الطيرانِ	الطويل	أبي جعفر مسعود بن الحَسَن	176
بممنونِ	البسيط	ذي الأصبع العدواني	186
كالسِرحانِ	الكامل	مروان بن أبي حفصة	216
بِالأَرسانِ	الكامل	مروان بن أبي حفصة	219
زماني	الوافر	عمرو بن معد يكرب	230
لِسانيا	الطويل	أعشى همدان	221
لمغتربانِ	الطويل	-	255

كَالأُرْجُوانِ	الوافر	عمرو بن معد يكرب	263-281
الزَّمَنِ	البسيط	عبد الله بن عبد المُدان	266
الجُفُونِ	الوافر	أبو بكر بن دُرَيدِ	302
مُفْتَرِقَانِ	الخفيف	عبد الصمد بن المعذَّل	303
فَأتَاني	الطويل	الفرزدق	305

قافية الهاء

هَ			
القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
فتُعطاها	البسيط	أبو الشيص	205
وَلَها	مجزوء الكامل	أبي الجوائز الواسطي	248

قافية الياء

يَ			
القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
مُعاوِيَا	الطويل	عمرو بن الحارث	67
صادِيَا	الطويل	جميل	245-246-295
يِ			
علّلانيا	الطويل	قيس بن الملوح	173-301
ناشِيا	الطويل	عبد الله بن الحر الجعفي	176
الخَواليا	الطويل	عمرو بن معد يكرب	241
أمانيه	الهزج	محمد بن أبي أمية الكاتب	86

فهرس الأعلام

إ	
إبراهيم بن العباس الصولي	115-206
إبراهيم بن هرمة	185
إبراهيم بن المهدي	155-177
أ	
ابن أبي طاهر	209
الأحوص بن محمد الانصاريُّ	102-249-322
الأخطل	75-190-222-245-249-316
أشجع السُّلمي	88
الأَضْبَط بن قُرَيْعْ السعديُّ	166
ابن الأعرابي	255
الأعشى	153-267-278-319
أعشى بني هَزَّان	123-221
أعشى همدان	221
الأغلبُ العِجليُّ	238
امرؤ القيس	291
أنس بن مُدْرِك	239
أنس بن عباس الرِّعليُّ	109
ب	
البحتري	78-85- 251 -260 -261 -265- 267- 287- 304-
الباقلاني	22
البحتري	122-124-289

البغدادي	14
أبو بكر بن دُرَيدِ	302
بير جيرو	41
بشار بن برد	14-15- 63- 116 -183-191-292-293-229- 227- 322-323
بشار بن بِشر المُجاشِعيُّ	180-223
بشر بن أبي خازم الأسدي	119-161-162-241-304
بكر بن النَّطَّاح	169
ت	
أبو تمام	23-214
تَوبَة بن الحُمَيِّر الخفاجي	286
أبو عثمان الناجم	287
ت	
أبو تمام	98-103- 123-258-259-234-315
تميم بن أُبي بن مقبل	280
تميم بن أُبيّبن	106
ث	
ثابت قطنة	204
ثابت قُطنَةُ الرَّبعِيُّ	218
ج	
جِرانُ العودِ النُمَيّري	251
جرير	17-95-110-222-244
أبو جعفر المُهَلَّبِيُّ	224-225
أبو جعفر مسعود بن الحَسَن	176

جميل بثينة	246-245 -243-173 -122-107-295
جَنُوب الهُذلية	209
ابن جني	7
جَهْمُ بن خلف	288-244
أبو الجوائز الواسطي	248
جوستاف كويرتنج	27
أبو الجويرية العنزي	160
ح	
حاتم الطائي	181-178-153-133-66
الحارث بن خالد المخزومي	74
الحارث بن عمرو بن حَرَجَة الفَزَاريُّ	236
حبيب بن عمرو بن عُمَيرٍ الثَّقَفِيُّ	232
حذيفة بن أنس الهذلي	138
حران العود النميري	96
حسان بن ثابت	322-316-295-260-220-187-175
أبو الحسن الصيرفيّ	6
الحسن بن هانئ	241
الحسين بن مُطير الأسدي	245-161-159-139-108
حميد بن سعيد	70
أبو حَيَّة النُميري	126
خ	
خداش بن زهير العامري	238-237-189

ابن الخشاب	7
الخطيب التبريزي	6
خُفَافُ بن نُدْبة	238
الخنساء	256-112
د	
دِرْهَمُ بن زَيْدٍ الأوسيُّ	232
دريد بن الصمة	171-131-99
دعبل	82
أبو دُؤاد	285
دي سوسير	45-44-38-31-27
ذو الرمة	250-17
ذو الأصبع العدواني	299-186
ر	
الراعي النميري	294-152-74
الرضي	300-260-250-161 -100-79
رومان جاكبسون	49-46-45 -44
ابن الرومي	297-293-291-284-87 -79
ز	
الزبير بن عبد المطلب	232-188-128
زُفَرُ بن الحارث الكلابي	107
زهير بن أبي سُلمى	286-221 -161 -207 -103
زهير بن أبي وهب المخزومي	67
زهير بن مسعود الضَّبِيُّ	264

زيد الخيل بن مهلهل الطائي	101- 218-264-234- 295-316
س	
سُحَيْم بن المُحَرَّم	132
سُحَيمُ بن وَثيلِ الرّياحي	153-131
سحيم عبد بني الحسحاس	294
السّرِيُّ الرفّاء	292
سعد بن ناشب المازني	231
سُعدى بنت الشمردل	69
سعيد بن على السلال	6
سلم الخاسر	203
سلمة بن عياش	256
سُويد بن كُراع العُكْليُّ	282
ش	
شارل بالي	45-44-40-39-38-32-27
أبو شبل	86
ابن الشجري	15-1
الشريف المرتضى	300
أبو الشيص	308-205
ص	
الصُّمة القُشيريُّ	224-215-129 -104-16
ض	
ضُبَيْعَة بن الحارث العَبْسِيُّ	219
ضرار بن الخطاب	266-82
ط	

أبو طالب بن عبد المطلب	**286-233-66**
الطِّرِمّاحُ بن حكيم الطائي	**243-225-221**
طُفيل الغنوي	**212-102**
ع	
أبو العتاهية	**175-83**
أبو عثمان الناجم	**287**
أبو علي الضرير	**289-162-154 -81**
أبو عليّ بن الحسين بن شِبْل	**248**
العاصي بن وائل السَّهْمِيُّ	**279**
عامر بن الطفيل	**236-217-216 -181-162 -159 -94**
عامر بن عمرو البَكّاريُّ	**167**
العباس بن الأحنف	**258-182-95 -82**
العباس بن مرداس	**76**
عبد الرحمن بن محمد الأنباري	**7**
عبد السلام المسدي	**34**
عبد الصمد بن المعذَّل	**303**
عبد القاهر الجرجاني	**269**
عبد الله بن الحر الجعفي	**176**
عبد الله بن الزبير الأسدي	**251**
عبد الله بن المعتز	**-264 -247 -203-189-85 -83-71 -15-14 323-322-292-285-267-266-265**
عبد قيس بن خفاف	**159-165-96**
عُبيد الله بن الحر الجعفيّ	**309-237-178**

عبيد بن الأبرص	283-230-136
العتبي	74
عُتَيبة بن مِرداس	317-222
عَدِيُّ بن الرعلاء	80
عروة بن الورد	190-147
عروة بن حُزام العُذري	248-182-171-124-105
العَطَوِيُّ	284
عُقَيْل بن العَرَنْدَسِ الكِلابيُّ	243
العلاء بن قُرَظَة	232
علي بن الجهم	261-250-208-111
علي بن العباس الرومي	138
علي بن علقمة	280-206
علي بن عُمَيرة الجَرمِيُّ	255
علي بن محمد الفَهمِيُّ	285
عمر بن لجأ التَّيميُّ	210
عمرو بن الأطانبة	149-130
عمرو بن الحارث	67
عمرو بن العاص	319-279-129
عمرو بن الوليد	179
عمرو بن براقة الهمداني	237
عمرو بن عامر الأنصاري	265-108
عمرو بن قميئة	250-97-11-10
عمرو بن مِخْلاةَ الكَلْبيُّ	286
عمرو بن معد يكرب	241-281-263-239-233-228 -230

عُمَيرُ بن جابر الحَنَفِيُّ	231
عنترة بن شداد	228-217-160
غ	
غالب بن عبد القدوس	87
ف	
فارعة بنت شداد المُريَّة	212-150-135
أبو الفتح البُستي	209
الفجاءة المازني	65
أبو فراس الحمداني	358
أبو الفرج الأصبهاني	12
الفرزدق	316-306-305-215
ابن فضّال	6
فضل الرَّقاشي	324-212
ق	
ابن قتيبة	22
أبو قِطَافْ الشيباني	316
القُطامي	97
قطري بن الفجاءة المازني	314-242
ابن قيس الرقيات	287
قيس بن ذريح	301-180-173 -105
ك	
كارل فولستر	53
كبشة بنت الشيطان الكِندية	168-137
كُثَير بن عبد الرحمن	301-294-291-246-184-174 -123-112-

	322
كعب بن زهير	322-233-214
كعب بن مالك الخزرجي	228-113
ل	
ابنة لبيد بن ربيعة العامري	212
لَقِيطُ بن يَعْمَر الأيادي	321-283
ليلى الأخيلية	186-176
ليلى بنت الطريف	257-68
ليوسبيتزر	54-53-52
م	
المتنبي	181
أبو المجشَّر الضبي	65
مُحْرِز بن المكعبِر الضّبيُّ	216
محمد بن أبي أمية الكاتب	86
محمد بن أبي سعيد الجذامي	121
محمد بن الحسن	115
محمد بن عبد الملك الزيات	175
محمد بن عبد الملك الفُقعسي	322-253-205-100
محمد بن عيسى	166
محمود الوراق	72
المرار الفقعسي	65
المُرار بن سُلافة العِجليُّ	146
المرتضي	10
مروان بن أبي حفصة	219-216-213-170 -135 -77

مسكين بن عامر الدارمي	178
مسلم بن الوليد	265
أبو المَضَاء الفَقْعَسِيُّ	289
مُضرَّس النهدي	64
مُضَرَّس بن رِبْعِيُّ الفَقْعَسِي	172
أبو المعمّر بن طباطبا العلوي	61-56-6
معن بن زائدة	122
المُقَنَّع الكِندي	165-133
منصور بن الفرج	204
ابن ميادة	253
ميَّة أخت قُبيصة بن ضِرار	134
ميسون بنت بحدَل	225-78
ميشال ريفاتير	48-47-46
ن	
النابغة الجعدي	263-220
النابغة الذبياني	264-100
الناجم	290-289-116-84-72
النَّبَاج بن مالك البُجْلِيُّ	229
النجاشي	190
نصر بن شبث العُقيلي	228-97
نُصَيب بن رباح أبو محجن	297-251
النعمان بن بشير الأنصاري	320
نُفَيْعُ بن صَفَّار	236

نُفيل بن عبد العزى	101
النُمَيّريُّ	298
نهشل بن حَرِيّ	67
نُهَيْكُ بن أُساف	310
أبو نواس	85- 109- 119-258-281 - 189- 291-292-295
هـ	
هُدبة بن الخشرم العذري	148-187
أبو هفَّان	122-260
أبو هلال العسكري	84-208
هُمامُ بن مُرة الشيباني	169
أبو الهندي	204
هنري موريير	51
و	
وكيع بن أبي سود	209
ي	
يحيى بن أبي طالب اليَماميُّ	172-208-254
يحيى بن خالد البرمكي	259
يحيى بن طالب الحنفي	255
يحيى بن علي الأرمَنِيُ	106
يحيى بن منصور الذُهلي	318
يزيد بن الطثرية	71
يزيد بن حَبْنَاءَ التميمي	15-167-239
يَعلى بن مسلم الأزدي	170